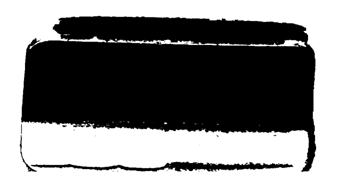


VOM ROMANISCHEN BIS ZUM EMPIRE

EINE WANDERUNG DURCH DIE KUNSTFORMEN DIESER STILE

VON

ANTON GENEWEIN

IN ZWEI TEILEN

MIT 947 ABBILDUNGEN



FERDINAND HIRT & SOHN IN LEIPZIG

I. Teil. Die Stile des Mittelalters. Mit 295 Abbildungen. Geb. Mk. 2.50
II. Teil. Die Stile der Neuzeit. Mit 652 Abbildungen. Geb. Mk. 6.50

Vom Romanischen bis zum Empire.

Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile.

ZWEITER TEIL:

Die Stile der Neuzeit.

Vorrede.

Längere Zeit liegt zwischen dem Erscheinen des ersten und des zweiten Teiles dieses Werkchens. Diese Verzögerung wurde herbeigeführt durch eine lang dauernde Erkrankung des Verfassers, die ihm auch weiterhin die größtmögliche Schonung auferlegte.

Die Anordnung des Stoffes ist im zweiten Teile nach denselben Prinzipien getroffen worden wie im ersten. So weit als möglich ist wieder die vergleichende Vorführung der einzelnen Stilmerkmale beibehalten und der Hauptnachdruck auf Veranschaulichung durch eine reiche Anzahl charakteristischer Beispiele gelegt, die mit geringen Ausnahmen nach den vom Verfasser angefertigten und beim Unterrichte benutzten Wandtafeln hergestellt sind. Die Bildersprache wirkt eindringlicher als viele Worte und ist nicht zu umgehen, wo es sich um Erkennen und Aufnehmen einer reichen Formenwelt handelt.

Die freundliche Aufnahme, welche der erste Teil in Fach- und Laienkreisen gefunden hat, gibt der Hoffnung Raum, daß auch dem zweiten, nicht minder sorgfältig bearbeiteten, ein ähnliches Wohlwollen entgegengebracht wird. Damit wäre der Verfasser für alle Mühe entschädigt, und es würde ihm zu ganz besonderer Genugtuung gereichen, mit seinem Werkchen Verständnis und Interesse für alle architektonischen Schöpfungen geweckt oder nach Kräften gefördert zu haben.

München, im Juli 1911.

Prof. **Anton Genewein.**

Inhalt.

Einleitung.

A. Die italienische Renaissance.

Als sich in Italien unter dem Einflusse verschiedener fremder, vorherrschend germanischer Formen die mannigfaltigsten Schattierungen des Romanischen entwickelten, verhielten sich die toskanischen Städte Pisa und Lucca diesen Formen gegenüber schon ziemlich ablehnend. In noch höherem Grade war das in Florenz der Fall, dessen bedeutendste aus jener Zeit stammende Werke (Baptisterium 1150 und S. Miniato 1207) nur mehr römische Formen, allerdings in oft stark veränderter Auffassung zeigen. Florenz war somit schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an auf dem besten Wege zur „Renaissance", welcher Name nichts anderes bedeutet als die Wiederaufnahme und Verwertung der einheimisch-römischen Kunstformen. Die Weiterentwickelung dieser „Vor- oder Protorenaissance" wurde jäh unterbrochen durch das unerwartete Eindringen der nordischen Gotik, deren Ruhm viel zu bedeutend war, als daß sich Italien und damit auch Florenz ihrer Aufnahme auf die Dauer hätten verschließen können. War nun auch das Feld, welches die Gotik in Italien eroberte, ein ziemlich bedeutendes, so war und blieb sie dort doch ein fremder, eingedrungener Stil, dessen strenge Gesetzmäßigkeit kein oder nur ein geringes Verständnis fand. Aus dieser Verständnislosigkeit erwuchs gar bald eine gewisse Gleichgültigkeit, die nach und nach in eine ausgesprochene Abneigung umschlug und sich oft in den schärfsten Ausdrücken über die Gotik und ihre Schöpfer Luft machte. So schrieb Filaret in seiner Baulehre den denkwürdigen Satz: „Verflucht, wer diese Pfuscherei erfand; ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen."

Zum zweitenmal griff wiederum Florenz auf die einheimisch-römischen Formen zurück und brachte dadurch im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts die Renaissance in Italien, nunmehr dauernd, zur Aufnahme. Mit ihrem Beginne verschwand sofort der größte Teil der gotischen Formen, und die wenig verbliebenen fristeten nur noch einige Zeit ihr Dasein.

Die ganze Periode der italienischen Renaissance wird am zweckmäßigsten in drei größere Abschnitte gegliedert. Der erste derselben beginnt mit dem Jahre 1420 und dauert bis 1500. Man bezeichnet diese Periode als „italienische Frührenaissance". Sie charakterisiert sich durch das Fortleben der wenigen gotischen und durch die meist sehr freie und willkürliche Verwertung der wiederaufgenommenen römischen Formen. — Die zweite Periode dauert von 1500 bis 1540 und führt die Bezeichnung „italienische Hochrenaissance". Mit ihrem Eintritte verschwinden nicht nur die letzten Reste der mittelalterlichen Stilformen, sondern es macht sich auch ein besseres Verständnis für die Bedeutung der römischen Vorbilder bemerkbar. Gleichzeitig wird die oft allzuweit gehende Zierlust der Frührenaissance eingeschränkt, dafür das rein Architektonische mehr in den Vordergrund gedrängt. Immerhin bleibt aber auch den Schöpfungen dieser Periode ein gewisses individuelles Gepräge erhalten. — Der dritte Abschnitt umfaßt die Zeit von 1540 bis 1580 und wird gewöhnlich als „spätere Hochrenaissance" bezeichnet. Innerhalb dieser Periode beginnt die Renaissance zwei verschiedene, in der Folge immer weiter auseinander führende Richtungen einzuschlagen. Die eine derselben schließt sich infolge der vielen in diese Zeit fallenden Aufnahmen einheimisch-antiker Baureste noch enger an das Römische an als die vorausgegangene Periode. Das Architektonische findet eine noch stärkere Betonung, verliert aber mehr und mehr sein individuelles Gepräge und erfährt großenteils eine nüchtern-strenge, aber gesetzmäßige Ausbildung. Aus dieser Zeit stammen die heute noch gültigen Säulenordnungen von Vignola (1501—1573) und Palladio (1518—1580), welche Namen

mit dieser strengen Richtung unzertrennbar verbunden sind. — Die andere Richtung betritt den entgegengesetzten Weg und bildet die römischen Formen immer freier und willkürlicher um, wodurch sie sich mit jedem neu entstehenden Werke weiter von den römischen Vorbildern entfernt. Sie leitet dadurch zu dem auf die Renaissance folgenden Barockstil über. An der Spitze dieser Bewegung steht der Name Michelangelo Buonarroti (1475—1564).

B. **Der Barockstil.**

(Freie Richtung.)

Die beiden obengenannten, zwischen 1540 und 1580 entstandenen entgegengesetzten Strömungen der Renaissance entwickelten sich in der Folgezeit weiter. Der Verlauf der erstgenannten, strengen Richtung wird unten zu schildern sein. Die natürliche Fortsetzung der anderen, freieren pflegt man mit dem Namen „Barockstil“ zu bezeichnen. Er verbreitet sich von Italien aus rasch über einen großen Teil der europäischen Länder, dabei die bisher allerwärts vorhandenen Stileigentümlichkeiten der Renaissance mehr und mehr verdrängend.

Der Barockstil verwertet keine anderen Formen als die Renaissance, aber er bildet sie mit einer sich fortwährend steigernden Willkür um, bis ein großer Teil derselben nicht nur seine Abstammung von der Renaissance kaum mehr erkennen läßt, sondern auch noch den ihm früher innewohnenden Ausdruck seiner Funktion verloren hat. Ganz besonders charakteristisch für den Barockstil ist es, daß er seine Umbildungen immer mehr auf die einfachsten Elemente aller Formgebilde — auf die gerade und die stetig gekrümmte Linie — ausdehnt. „Dieser Angriff auf die gerade Linie und die anderen letzten Elemente der Formen ist ein ungemein ausgiebiges Mittel der Umbildung. Es verändert den Gesamteindruck in durchgreifendster Weise.“ (Göller.)

Den Höhepunkt seiner Entwicklung hat der Barockstil unter Francesco Borromini (1599—1667) im Kirchenbau der katholischen Länder erreicht, der bis tief ins 18. Jahrhundert anhielt. Im Profanbau dagegen läßt sich schon im ersten Viertel des gleichen Jahrhunderts eine Ermüdung an den aufs äußerste gesteigerten Stilformen wahrnehmen, die, da weitere Umbildungsmöglichkeiten ausgeschlossen schienen, zu einem massenhaften Verlassen derselben führte. In der Mitte des 18. Jahrhunderts darf der Barockstil, der zweifelsohne zu den formenreichsten und fruchtbarsten Stilen aller Zeiten gehört, als erloschen betrachtet werden, wenn sich auch einzelne seiner Formen oder wenigstens Formgedanken noch eine Zeitlang in dem darauffolgenden Architekturstil erhalten hatten.

In Laienkreisen ist die Bezeichnung „Jesuitenstil" sehr verbreitet. Vermutlich gründet sich die Annahme, als ob dieser Orden einen eigenen Stil ausgebildet hätte, auf die Tatsache, daß sich unter seinen Mitgliedern eine Anzahl sogar hervorragender Architekten befand, welche die zahlreichen diesseits und jenseits der Alpen entstandenen Kollegien und damit verbundenen Kirchen errichteten. Als Grundcharakterzug dieses „Jesuitenstiles" wird meistens „Überladung und hohler, phrasenhafter Pomp" bezeichnet. Gegenüber dieser Auffassung muß jedoch hervorgehoben werden, daß alle Jesuitenbauten nichts anderes sind als Produkte ihrer Zeit und wie alle mit ihnen gleichzeitig entstandenen Bauschöpfungen einer der beiden von der Hochrenaissance ausgegangenen Richtungen — der barocken oder der klassisch-strengen — angehören. Selbst die Dekoration des Innern mit ihren geschwungenen und gebrochenen Giebeln und Gesimsen und gewundenen gold- und marmorglänzenden Säulen ist nicht ausschließlich den Werken der Jesuiten eigen, sondern entsprach der damals allgemein herrschenden Geschmacksrichtung, die im Kirchenbau der katholischen Länder ihren Höhepunkt erreichte und den deutlichsten Beweis von der Macht der Gegenreformation lieferte.

C. Die strenge oder klassische Richtung.

Gewöhnlich wird diese Bezeichnung nur auf diejenigen im 17. und 18. Jahrhundert entstandenen Schöpfungen angewendet, welche sich sowohl in ihrer Gesamterscheinung wie in ihren Detailformen von den gleichzeitigen Werken des Barockstiles unterscheiden. Diese Gepflogenheit ist gewiß begründet; doch dürfte es sich der Vollständigkeit halber empfehlen, auch das erste Entstehen dieser Richtung, wenigstens in den Hauptzügen, kurz zu schildern. Schon auf Seite 10 wurde dargetan, daß die Renaissance zwischen 1540 und 1580 zwei entgegengesetzte Richtungen einschlug, von denen die eine — barocke — sich immer weiter vom Römischen entfernte, die andere — klassische — sich demselben fortgesetzt zu nähern suchte. Der erste Schritt, der infolge dieses Strebens gemacht wurde, bestand im Aufnehmen und Ausmessen der noch vorhandenen römischen Baureste und ihrer Einzelformen. Man ging dabei von der allerdings nicht zutreffenden Annahme aus, daß die Anwendung der römischen Maßverhältnisse wohl am sichersten zu dem Eindruck des Römischen mit seiner Ruhe und Größe führen müsse, was die klassische Richtung ja mit allem Nachdruck anstrebte.

Als nächstes folgte dann die Einführung der Kolossal- und Freiordnungen und die Wiederaufnahme des antiken Dreieckgiebels auch im Profanbau, nachdem ihn die Renaissance nur an den Kirchenbauten verwertete.

Der letzte ebenfalls noch in die erste Entwicklungsperiode fallende Charakterzug bestand in dem möglichsten Vermeiden von Verkröpfungen und Ausbrechen der Horizontal- und Giebelgesimse.

So weit war die Entwicklung dieser Richtung am Anfang des 17. Jahrhunderts gediehen; doch unterschieden sich die Werke mit den soeben geschilderten Zügen weder auffallend von denen der Renaissance noch von denen des Barockstiles, weil ja auch dieser sich anfänglich mit bescheidenen Veränderungen der Renaissanceformen begnügt hatte.

Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts trennten sich die beiden Richtungen schärfer. Der Barockstil begann fernerliegende Umbildungen aufzusuchen, bis Borromini endlich auch die entlegensten gefunden hatte, die strenge oder klassische Richtung aber gab eine um die andere Gruppe der Renaissanceformen auf. Als das 18. Jahrhundert begann und mehr noch gegen die Mitte desselben war der größte Teil dieser Formen bereits verabschiedet, und die wenig verbliebenen waren recht einfach und nüchtern geworden, so daß die Schöpfungen der strengen Richtung nunmehr einen von der Renaissance stark abweichenden Charakter zeigen und die gebräuchliche Bezeichnung „Klassischer Stil" in vollem Umfange rechtfertigen.

Zu dem veränderten Bilde trägt allerdings auch noch das neue, der Renaissance entgegenstehende Prinzip der Fassadengestaltung bei. Die Renaissance ging darauf aus, im einzelnen Geschosse die größtmöglichen Gegensätze der Einzelformen anzubringen, und erzielte dadurch einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit der Erscheinung, wie sie kein anderer Stil aufzuweisen hat. Die klassische Richtung dagegen bringt die Geschosse zueinander in oft sogar starke Kontraste, verzichtet aber auf alle Gegensätze im einzelnen Geschoß. Nur wenige und einfache Motive sollen in oftmaliger Wiederholung durch die ganze Längsrichtung eines Stockwerkes geführt werden. Diese Motive bestehen nahezu ausschließlich im einfachen Rahmenfenster mit oder ohne Bekrönung oder im Bogenfenster (elliptischer und Rundbogen) mit Archivolte; auch die schmucklose Lichtöffnung beginnt sich vereinzelt schon einzustellen. Das waren die letzten spärlichen Reste, welche sich aus der überreichen, von der Renaissance geschaffenen Kunstformengruppe für Lichtöffnungen in den klassischen Stil gerettet hatten. Besonders hervorzuheben und für denselben charakteristisch sind auch noch jene Fassaden, welche auf hohem Erdgeschoß große Säulenordnungen zeigen, die entweder durch den ganzen Bau geführt werden oder in einer Zahl von vier bis sechs auf die Mittelpartie desselben beschränkt sind.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt in den klassischen Stil einen noch strengeren Zug, der auf das Bekanntwerden mit der griechischen Formenwelt zurückzuführen ist und sich in dem Bestreben äußert, nunmehr eine Annäherung an die Einfachheit der griechischen Vorbilder zu suchen.

Das mußte notwendigerweise das letzte Ziel der ganzen rücklaufenden Bewegung sein. War aus dem reichen Formenschatz der Renaissance bis dahin nur noch wenig erhalten geblieben, so suchte man jetzt auch noch dieses Wenige zu vereinfachen und vereinfachte es so lange, bis im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts das ganze Bauwerk nichts mehr war als reine, kahle, schmucklose Werkform mit rahmenlosen, rechteckigen Lichtöffnungen und dürftigem, magerem Hauptgesimse.

Aus der Überfülle der Renaissancemotive war das Formengefühl langsam aber stetig auf einen Tiefpunkt hinabgesunken, wo ihm jeder über das rein Zweckliche hinausgehende Schmuck als Überfluß erschien, weil es unfähig geworden war, sich desselben zu erfreuen, ja sogar ihn zu ertragen. Allerdings erreichte nur Deutschland diesen tiefsten Stand des Formempfindens.

Die Werke mit den geschilderten strengen Zügen befinden sich gegenüber denen der barocken Richtung lange Zeit in bedeutender Minderzahl. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnen sie allmählich an Raum zu gewinnen. In dieser Zeit tritt die strenge Richtung auch ihre Wanderung von Italien über die Alpen an, um dem gleichzeitig mit ihr entstandenen, aber längst vorausgeeilten Barockstil nachzufolgen.

In Frankreich, wo dieser nie allzutiefe Wurzeln gefaßt hatte, erscheint die strenge Richtung schon ums Jahr 1680 mit all jenen Zügen, welche die Bezeichnung „klassischer Stil" gerechtfertigt erscheinen lassen. Auch in den deutschen Ländern entsteht nunmehr eine Reihe von Werken, die ihm zugezählt werden müssen; doch zeigen sie meist neben den strengen Zügen eine größere oder geringere Anzahl barocker Motive; umgekehrt schleicht sich auch in die barocksten Werke wieder manch strengerer Zug ein.

Mit der im 18. Jahrhundert beginnenden Ermattung des Barockstiles mußte folgerichtig die klassische Richtung gewinnen.

In formaler Beziehung ist dieselbe eine stetig fortschreitende Verarmung, die mit dem Verdrängen des letzten Renaissancegedankens notwendigerweise ihren Abschluß erreichen mußte. Mit ihrem Ende schließt gleichzeitig die in den vorliegenden Blättern gezeichnete Stilgeschichte.

D. Die Deutsche Renaissance.

Was die Gotik für Italien, das war die Renaissance für Deutschland — ein fremder, nicht dem heimischen Boden und Volkscharakter entwachsener Stil. Man sah sich deshalb in den diesseits der Alpen gelegenen Ländern auch nicht veranlaßt, gleichzeitig mit Italien die alten römischen Formenkreise aufzunehmen, sondern blieb noch ein volles Jahrhundert bei der Verwertung der einheimisch-gotischen. Aber auch dann, als man sich endlich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts des Eindringens der vielgerühmten italienischen Renaissance nicht mehr erwehren konnte, blieben die nordischen Bauschöpfungen in ihrem Grundschema und vielfach auch in ihren Einzelformen der gotischen Tradition treu. Sie behielten ihre hohen steilen Dächer, ihre meist gegen die Straße gekehrten mehrgeschossigen Giebel, ihre Erker und ihre in die Leibungsflächen eingeschnittenen Umrahmungen an Fenstern und Portalen bei. Auf diese Weise entstand in Deutschland und den übrigen Ländern deutscher Zunge ein eigenartiger, aus gotischen und römischen Motiven gemischter Stil, der nicht nur durch die geschickte Art, mit welcher diese widerstrebenden Formen vereinigt sind, überrascht, sondern auch durch die außerordentliche Formenfülle und die große Mannigfaltigkeit der Verbindungen. Mit der weiteren Entwicklung der deutschen Renaissance treten die gotischen Formen mehr und mehr zurück, und die Einzelheiten werden in immer größerer Anzahl den römischen Formenkreisen entnommen.

Manche gotische Form hat übrigens die ganze Stilperiode der deutschen Renaissance überdauert, um erst im Barockstil zu verschwinden. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß namentlich in der zweiten Hälfte der deutschen Renaissance eine große Anzahl von barocken Formgebilden auftritt, was sich aus der Gleichzeitigkeit der beiden Perioden vollkommen zwanglos erklärt. Neben denjenigen Schöpfungen der deutschen Renaissance, welche in ihrer Gesamterscheinung die gotische Tradition bewahrt haben, entstehen gleichzeitig auch solche, deren Außengestaltung auf starken italienischen Einfluß hinweist. Diese Werke können nur hinsichtlich ihrer Einzelformen der deutschen Renaissance beigezählt werden.

Die deutsche Renaissance pflegt man in zwei Abschnitte zu gliedern. Der erste beginnt mit ihrem Eintritte ums Jahr 1520 und dauert ungefähr bis 1560. Diese Periode führt die Bezeichnung „deutsche Frührenaissance“. Der zweite Abschnitt fängt mit 1560 an und endet etwa im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Man bezeichnet denselben als „deutsche Spätrenaissance“. Zur Unterscheidung der beiden Perioden genügen die von der deutschen Renaissance verwerteten Architekturformen nicht, teils deshalb, weil schon in ziemlich früher Zeit eine Anzahl barocker Umbildungen auftritt, andernteils werden dann wieder bis an das Ende des Stiles einzelne gotische Formen weiter verwertet. Dafür bietet aber die Ornamentik einen vollkommen sicheren und untrüglichen Anhaltspunkt. Die Frührenaissance kennt nur Pflanzenornament, entweder rein oder gemischt mit verschiedenen Zutaten, die menschliche Figur nicht ausgenommen. Die Spätrenaissance dagegen läßt alle diese Gebilde fallen und setzt an ihre Stelle ein lebloses, meist aus Bändern und Flachstäben gebildetes Ornament, welches lebhaft an ausgeschnittenes und aufgenietetes Metallblech erinnert. Es führt deshalb auch zutreffend den Namen „Beschlägornament“. Um 1560 tritt dasselbe zum erstenmale auf, weshalb man am zweckmäßigsten mit diesem Jahre die deutsche Spätrenaissance beginnen läßt.

I. Haupt- und Gurtgesimse.

a) Italienische Renaissance.

Die Elemente, mit denen die italienische Renaissance ihre Gesimse bildet, sind ausnahmslos dem Römischen entnommen und bestehen der Hauptsache nach aus Viertelstäben (Fig. 1—3), Hohlkehlen und Einziehungen (Fig. 4—9), Rundstäben und Wulsten (Fig. 10—12), Rinnleisten oder stehenden Karniesen (Fig. 13 u. 14), Sturzrinnen oder fallenden Karniesen (Fig. 15), Kehlleisten (Fig. 16 u. 17), Glockenleisten (Fig. 18) und lotrechten Platten und Plättchen.

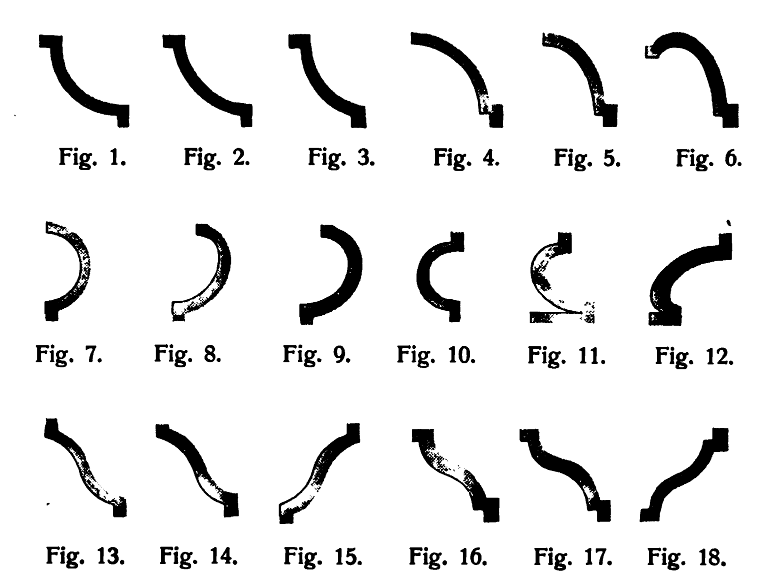


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Fig. 14. Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18.

Ihrer Bedeutung nach pflegt man sie einzuteilen in tragende, stützende, krönende, verbindende und trennende Glieder. Zu den tragenden gehören Viertelstäbe und Kehlleisten, zu den stützenden Rundstäbe, Glockenleisten und nach oben offene Hohlkehlen, zu den krönenden Rinnleisten und nach unten offene Hohlkehlen, zu den verbindenden Viertelstäbchen und Karniesleistchen und zu den trennenden Plättchen und Rundstäbchen.

Die Zusammenstellung dieser Elemente zu Gesimsen ist, namentlich in der Frühperiode des Stiles, eine sehr freie und willkürliche und erfolgt häufig ohne Rücksichtnahme auf ihre ursprüngliche Bedeutung. So finden sich beispielsweise an den frühesten Gesimsen mehrfach „Zahnschnitte“ (Fig. 19 u. 20)

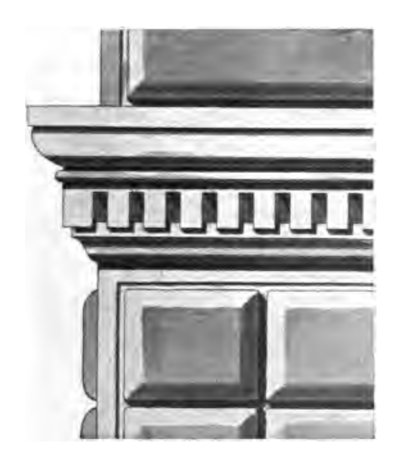


Fig. 19. Gurtgesims vom Pal. Strozzi in Florenz. (Peyer)

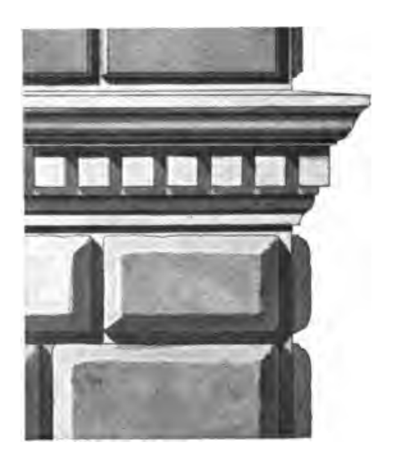


Fig. 20. Gurtgesims vom Pal. Piccolomini in Pienza. (Peyer)

oder „Konsolen“ (Fig. 21) an Stelle des wichtigsten Gesimsgliedes, der „Kranzplatte“, oder letztere bleibt ohne krönende Rinnleiste, wofür sie als Ersatz gereihtes Ornament in vertieftem Felde aufweist (Fig. 22) und anderes mehr.

Im Weiterschreiten suchte zwar die Renaissance ihre Gesimse den römischen strenger nachzubilden und Rücksicht auf die Bedeutung der Einzelelemente zu nehmen; trotzdem aber bleibt die



Fig. 21. Gurtgesims vom Pal. Riccardi. Florenz. (Peyer)



Fig. 22. Gurtgesims vom Pal. Farnese. Rom. (Le Tarouilly)

Gesimsbildung bis zur späteren Renaissance eine ziemlich freie und die Gestaltung der Höhenverhältnisse der drei Gesimshauptteile und deren Einzelelemente eine sehr beliebige (Fig. 23—26).



Fig. 23. Hauptgesims aus S. Spirito in Florenz. (Förster)



Fig. 24. Hauptgesims vom Pal. Strozzi. Florenz. (Raschdorff)





Fig. 25. Von S. Lorenzo in Florenz. (Reinhardt)



Fig. 26. Aus Venedig. (Haupt)

Die meisten Renaissance-Gesimse sind wie ihre römischen Vorbilder dreiteilig und bestehen aus Architrav, Fries und Kranz (siehe Fig. 23—26); es kommen aber auch solche vor, bei denen der Architrav (Fig. 27), häufig sogar Architrav und Fries zugleich weggelassen ist (Fig. 28).



Fig. 27. Vom Pal. Ducale in Urbino. (Herdtle)

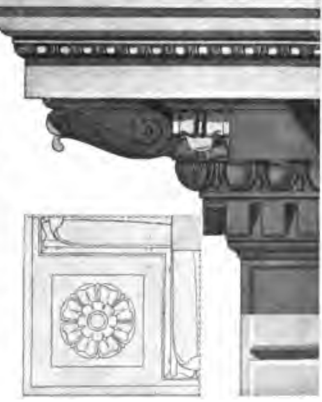


Fig. 28. Vom Pal. Spada in Rom. (Le Tarouilly)

Seltener sind die Gesimse, welche nur aus Architrav und Kranz bestehen, während der Fries ausgeschaltet ist (Fig. 29).

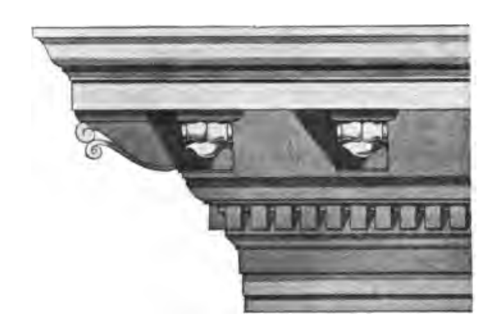


Fig. 29. Vom Pal. Linotte in Rom.
(Le Tarouilly)

Erst die strenge Richtung der späteren Hochrenaissance hat auf Grund der an den römischen Bauresten gewonnenen Maßverhältnisse feste Normen für die Gesimsbildung geschaffen (man pflegt dieselben mit der Bezeichnung „Säulenordnungen" zu belegen) und dadurch der bisherigen individuellen Gestaltung, wenigstens teilweise, ein Ende gemacht.

Einer großen Beliebtheit erfreuten sich in der Renaissance die sogenannten „Konsolengesimse".

Sie lassen sich alle in zwei große Gruppen einteilen:

1. Die eine Gruppe zeigt unter der Kranzplatte „liegende" Konsolen, wie das in gleicher Weise schon im Römischen häufig war. Diese liegenden Konsolen sind wie dort entweder als Volutenkonsolen gebildet (siehe Fig. 24 und 28), oder zeigen diese Form vereinfacht — ohne Doppelvolute — (siehe Fig. 29), oder sind nur als einfache Balkenkonsolen gebildet, wofür es ebenfalls nicht an römischen Vorbildern fehlte (Fig. 30).
2. Die zweite Gruppe von Konsolen zeigt als Neuerung gegenüber dem Römischen oder als eigene Erfindung der Renaissance „steil gestellte Konsolen im Fries", die



Fig. 30. Konsolengesims nach Raschdorff.

in mancherlei Gestalt auftreten (Fig. 31 u. 32). Auch eine Vereinigung „steil gestellter Konsolen im Fries“ und „liegender unter der Kranzplatte“ an einem und demselben Gesimse findet sich (s. Fig. 32).

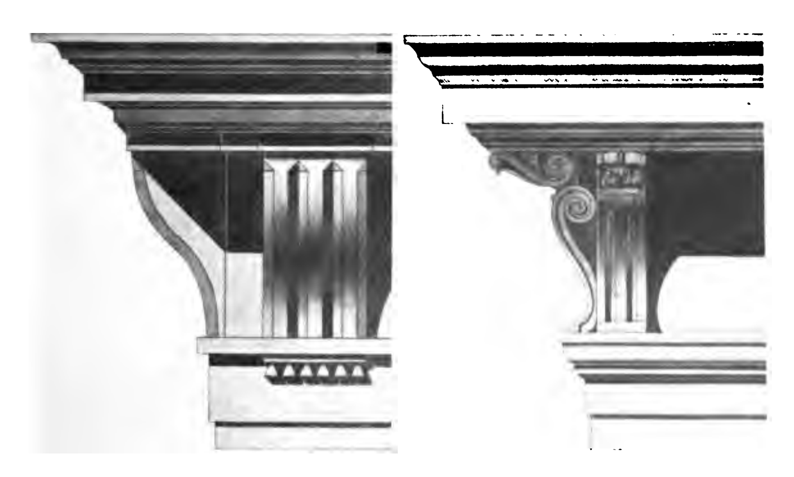


Fig. 31. Hauptgesims vom Pal. Carega jetzt Cataldi in Genua. (Reinhardt)

Fig. 32. Vom kleinen Pal. Piazza Navona. Rom. (Le Tarouilly)

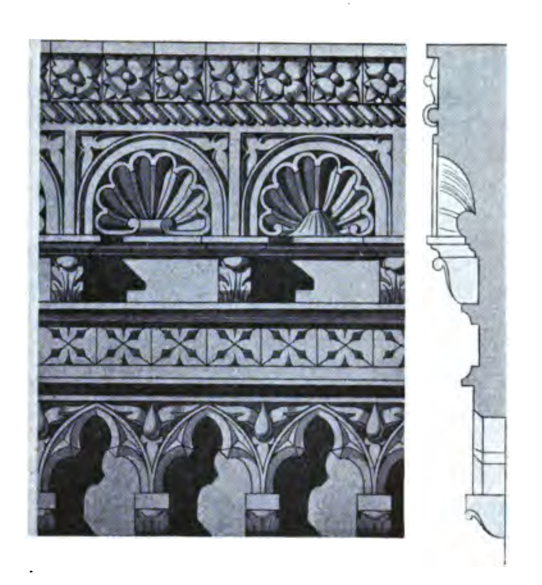


Fig. 33. Von einer Kapelle in Ferrara.
(Herdtle)

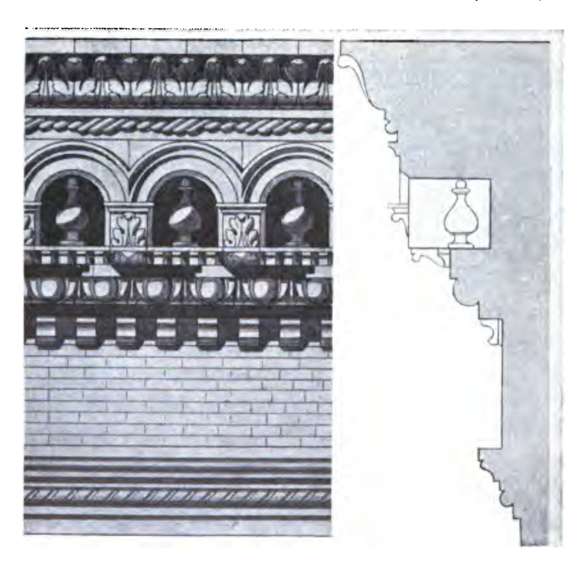


Fig. 34. Von einem Palast in Bologna.
(Herdtle)

Verschieden von den geschilderten Gesimsen, welche durchwegs in Stein ausgeführt sind, sind diejenigen der oberitalienischen Backsteinbauten. Da sie nur aus kleinen Formsteinen aufgebaut werden können, haben sie, diesem Umstande Rechnung tragend, bei mäßiger Höhe nur eine geringe Ausladung (Fig. 33 u. 34).



Fig. 35. Von einem Palast beim Dom in Florenz.
(Herdtle)

Ihre Einzelelemente sind zum Teil dem Römischen entnommen, zum Teil finden sich unter denselben auch noch einige Nachzügler der vorausgegangenen mittelalterlichen Stilperiode (s. Fig. 33 u. 34).

Als besondere Gesimsform der Renaissance ist noch das namentlich für Oberitalien charakteristische, weit ausladende Holzgesims zu nennen, welches man mit dem Namen „Sparrengesims" bezeichnet (Fig. 35).

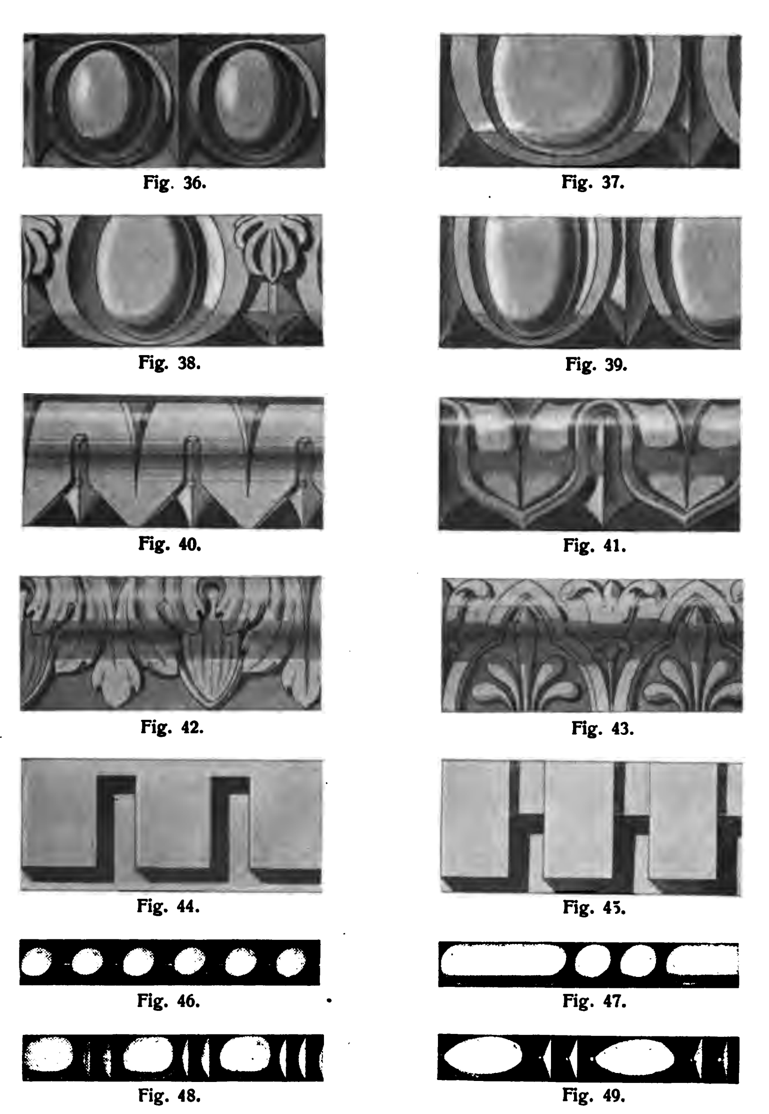


Fig. 36. Fig. 37.

Fig. 38. Fig. 39.

Fig. 40. Fig. 41.

Fig. 42. Fig. 43.

Fig. 44. Fig. 45.

Fig. 46. Fig. 47.

Fig. 48. Fig. 49.

Fig. 36. 40. 46. Vom Pal. Ducale, Venedig. Fig. 37. Aus S. Lorenzo, Florenz. Fig. 38. 45. Aus S. Spirito, Florenz. Fig. 39. 41. 42. 43. Nach Vignola. Fig. 44. Nach Hittenkofer. Fig. 47. Aus Villa Farnesina, Rom. Fig. 48. Vom Pal. Strozzi, Florenz. Fig. 49. Vom Pal. Massimi, Rom.

Die Motive zum Schmuck der einzelnen Gesimselemente sind fast ohne Ausnahme dem Römischen entnommen und bestehen der Hauptsache nach aus Eier- (Fig. 36—39) und Herzblattstäben (Fig. 40—43), Zahnschnitten (Fig. 44 u. 45) und Perlschnüren (Fig. 46—49).

Außer den Gesimselementen, die durch obengenannte, in verschiedener Variation vorkommende Reihungsornamente geschmückt werden konnten, bot der Fries eine willkommene Fläche zur Aufnahme von Dekoration verschiedener Art dar. Eine derselben wurde bereits erwähnt und bestand in der Anbringung steil gestellter Konsolen als Erfindung der Renaissance (siehe Fig. 31 u. 32).

Eine andere Friesdekoration wird durch wenig vortretende, in gleichen Abständen wiederkehrende Pfeilerchen gebildet, deren Vorderflächen abgekantete Ecken und zwei Einschnitte oder Schlitze zeigen und deshalb den Namen „Triglyphen oder Dreischlitze" führen. Die Abstände zwischen den Triglyphen werden „Metopen" genannt. (Fig. 50.)

Zu diesen Triglyphen gehören noch ein paar kleine Formen, welche aber nicht mehr im Friese selbst, sondern am Architrav angebracht sind. Es sind das kleine Leistchen von der Breite der Triglyphen unter dem Kopfbande des Architravs, welche man „Tropfenleistchen" nennt, und unter denselben je sechs kleine sogenannte Tropfen. (s. Fig. 50.) Diese offenbar zu den Triglyphen gehörigen, etwas rätselhaften Formen pflegt man mit dem Namen „Tropfenregula" zu bezeichnen. Die Triglyphen samt den sicherlich mit ihnen im Zusammenhang stehenden Tropfen und Tropfenleisten kamen wahrscheinlich schon an den altgriechischen Holztempeln vor. Dort ergaben sie sich teils aus der Konstruktion des Gebälkes, teils verdanken sie technischen Erwägungen ihre Entstehung. Aber auch am späteren Steintempel klingt insofern noch etwas von der früheren Holzkonstruktion durch, als die Ecktriglyphe nie fehlt und die Anzahl der Tropfen nie wechselt. Erst die Römer und später die Renaissance verwerteten die Triglyphen als rein dekoratives Element.

Außer den genannten architektonischen werden auch noch ornamentale Gebilde in Form fortlaufender Rankenornamente (Fig. 51) oder aufgehängter Laub- und Fruchtkränze verwertet. (Fig. 52.)

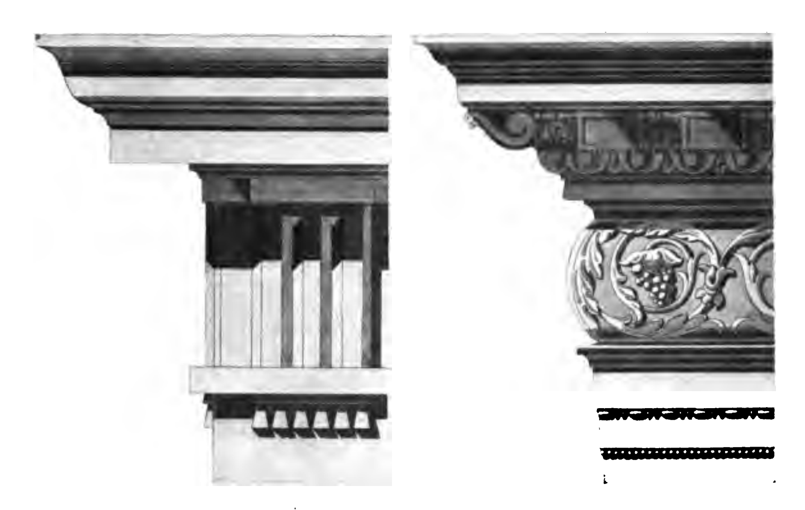


Fig. 50. Von der Villa Cambiaso in Albaro. (Reinhardt)

Fig. 51 Von der Villa Cambiaso in Albaro. (Reinhardt)



Fig. 52. Von der Bibliothek in Venedig. (Haupt)

Der gotische Formgedanke, über dem Hauptgesims eine Brüstung anzuordnen, hat sich auch in der Renaissance erhalten. Zu ihrer Bildung dienen in der frühesten Zeit kleine Säulchen (Fig. 53), in der Folge aber ausschließlich zwischen Postamenten eingestellte Baluster (Fig. 54).

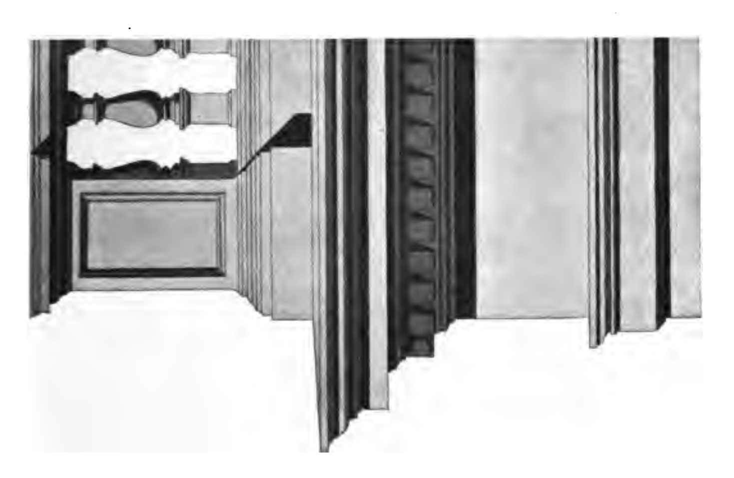


Fig. 54. Hochrenaissancebrüstung aus Rom. (Nach Photographie)

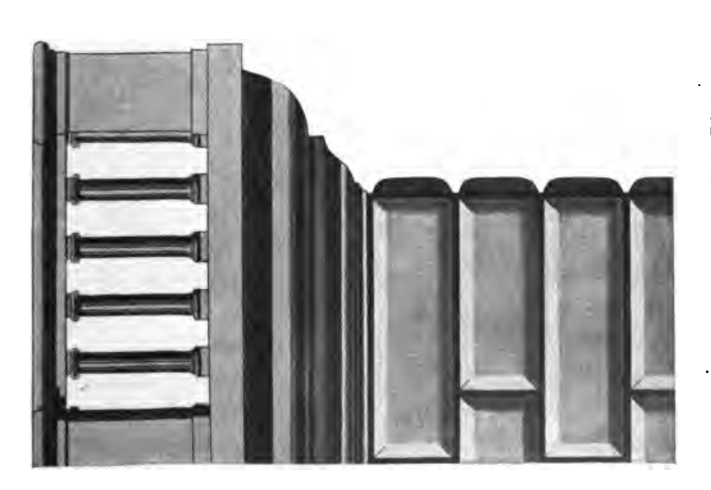


Fig. 53. Brüstung vom Pal. Pitti in Florenz. (Nach Photographie)

Auch das von der Gotik großgezogene Gefühl für lebhafte obere Auszackung der Bauschöpfungen ist lebendig geblieben und äußert sich in der Renaissance in der Aufstellung von Vasen, Figuren und Obelisken auf obengenannten Postamenten. (Fig. 55 und 56.)



Fig. 55. Fig. 56.

Postamentaufsäte von Balustraden über Hauptgesimsen.

(Nach Photographie)

b) Der Barockstil

bildet seine Gesimse mit denselben Elementen wie die Renaissance; auch die Bedeutung dieser Elemente als krönende und tragende Glieder bleibt gewahrt. Die Skulpierungen werden seltener. Die von der Renaissance eingeführten, steil stehenden Konsolen im Friese erfreuen sich jetzt einer besonderen Beliebtheit. (Fig. 57.) Der Fries wird häufig nach einer Segment- oder Wellenlinie ausgebogen. (Fig. 58.) Im Übrigen weisen die Barockgesimse in ihrer Profilierung keine wesentlichen Veränderungen gegenüber denen der Renaissance auf.



Fig. 57. Hauptgesims vom k. k. Belvedere in Wien. (Baumann und Breßler)



Fig. 58. Hauptgesims von der alten Post in Berlin. (Lambert und Stahl)

Was sie von denselben unterscheidet, ist anderer Art und erweist sich deutlich als ein Angriff auf ihre frühere Geradlinigkeit.

Der erste nach dieser Richtung unternommene Schritt bestand in der Einführung von „Verkröpfungen" (Fig. 59, s. auch Fig. 57).



Fig. 59. Portal aus Erfurt. (Lambert und Stahl)

Rasch folgt dann als nächster Schritt das Aufbiegen des dreiteiligen oder nur aus Kranz bestehenden Gesimses nach einer Segmentlinie (Fig. 60).

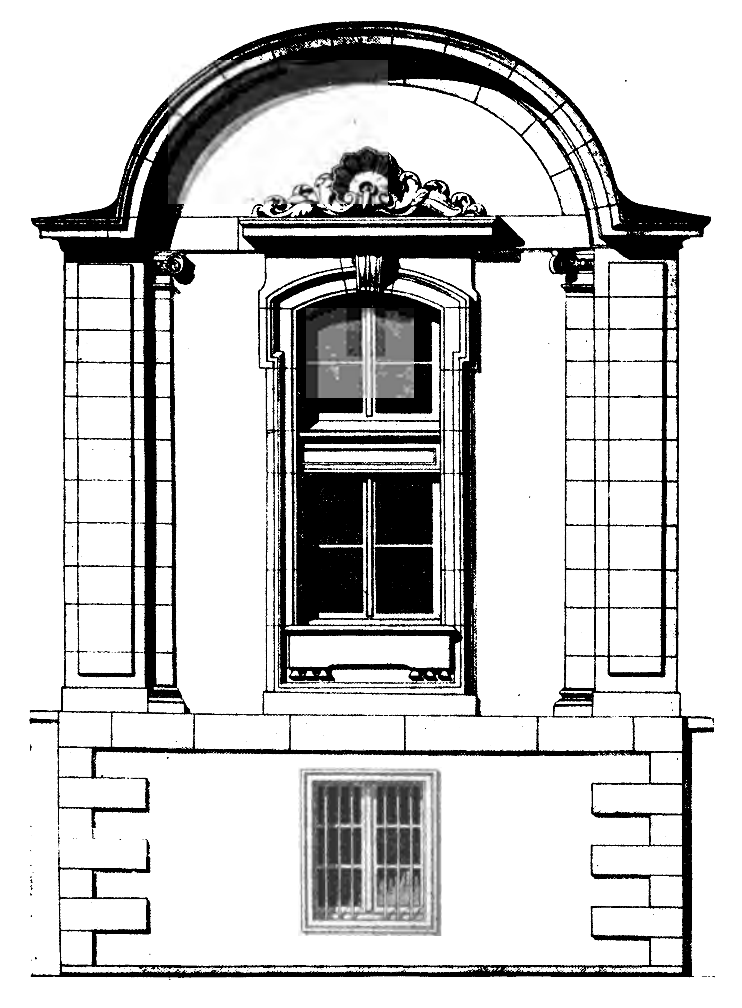


Fig. 60. Portierhäuschen in Neuenburg in der Schweiz.
(Lambert und Stahl)



Fig. 61. Vom k. k. Belvedere in Wien.
(Baumann und Breßler)



Fig. 62. Vom k. k. Belvedere in Wien.
(Baumann und Breßler)

In anderen Fällen wird das Gesims unter Kröpfung wellenförmig (Fig. 61) oder auch nach konkaven Linien, die entweder in eine Spitze zusammenlaufen oder wagrecht abgeschlossen sind (Fig. 62), aufgebogen.

Auch das Aufbiegen des Gesimses nach drei konkaven oder drei Segmentlinien ist nichts seltenes (Fig. 63).



Fig. 63. Vom Hotel 3 Mohren in Augsburg.
(Lambert und Stahl)

In all den vorgenannten und ähnlichen Fällen bleiben von dem früheren horizontalen Gesimse zwei Endstücke, gleichsam als Erinnerung an den ehemaligen Gesimszug, stehen (s. Fig. 59—63).

Im Weiterschreiten der Entwicklung läßt der Barockstil aber auch noch diese letzten Reste des früheren Horizontalgesimses fallen, um dasselbe nunmehr in eine einzige Wellenlinie zu verwandeln (Fig. 64).

Fig. 64. Früheres Magistratsgebäude in der Ledererstraße in München (jetzt abgebrochen).
(Lambert und Stahl)

Bei all diesen schon ziemlich weitgehenden Angriffen auf die Geradlinigkeit des Gesimszuges erlitt derselbe immerhin noch keine Unterbrechung (s. Fig. 60—64).



Fig. 65. Vom alten Rathause in Wien. (Dohme)

Jetzt unternahm der Barockstil auch noch diesen Schritt und ließ eine Nische oder ein Fenster in das Gesims einschneiden, so daß dasselbe auf eine längere oder kürzere Strecke verschwand (Fig. 65).

Das Äußerste, was auf diesem Wege möglich war, bestand in dem vollständigen Ausbrechen des Gesimses, so daß nur noch vereinzelte Stücke desselben auf den Wandsäulen aufsitzen. Die

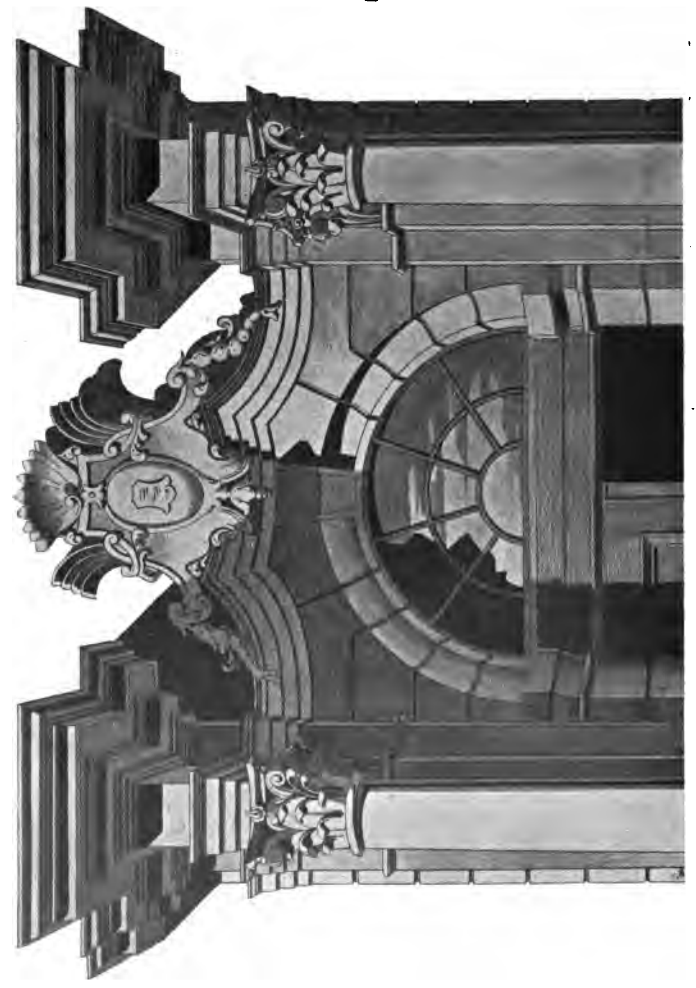


Fig. 66. Vom alten Ständehaus in Stuttgart. (Lambert und Stahl)

ausgebrochene Mittelpartie wird mit Ornamenten, Kartuschen, Wappen oder Figurengruppen ausgefüllt (Fig. 66).

Die beiden letztgenannten Schritte können mit Recht als Hochbarock bezeichnet werden, da sie jede Vorstellung einer statischen Leistung des Gesimses ausschließen.

c) Die strenge oder klassische Richtung.

Für die Gesimsbildung hat schon die spätere Hochrenaissance bestimmte Vorschriften geschaffen, welche die Höhenverhältnisse der drei Gesimshauptteile Architrav, Fries und Kranz und deren Einzelglieder samt ihren Ausladungen festlegten. Der treibende Grundgedanke hierbei war die Annäherung an das Römische. Da sich dieser Gedanke durch die ganze klassische Stilrichtung hindurchzog, verzichtete dieselbe naturgemäß auf alle Veränderungen, welche der mit ihr sich gleichzeitig entwickelnde Barockstil an den Gesimsen vornahm. Sie vermied deshalb nach Möglichkeit alle Verkröpfungen und verzichtete auf alles Ein- und Ausbiegen, Schweifen, Ausbrechen und Einrollen derselben, wodurch sich diese immer weiter von dem Römischen entfernten. Diesem Streben nach der römisch-klassischen Ruhe ist wohl auch die stetig fortschreitende Verarmung des Gesimsschmuckes, d. h. das Aufgeben der Skulpierungen an den Gesimsgliedern und der ornamentalen Ausstattung des Frieses, zuzuschreiben (Fig. 67—71).

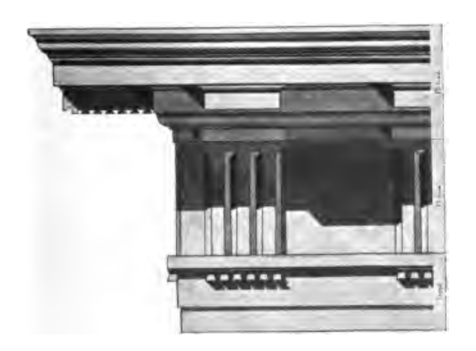


Fig. 67. Dorisches Gesims nach Vignola. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

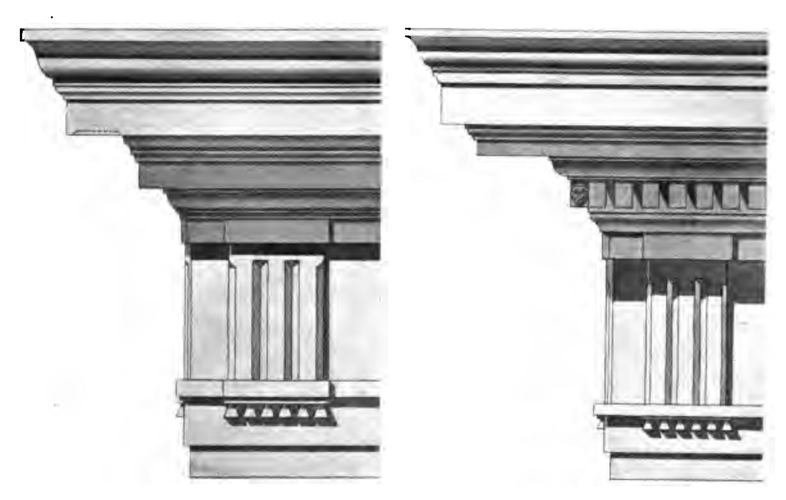


Fig. 68. Vom ehemaligen Zeughaus in Berlin. (Dohme)

Fig. 69. Vom Treppenhaus des Kgl. Schlosses in Berlin. (Dohme)

17. Jahrhundert.



Fig. 70. Gesims vom Rathaus in Eßlingen. (Lambert u. Stahl)



Fig. 71. Vom Palais der österreichischen Gesandtschaft in München. (Nach Photographie)

18. Jahrhundert.

d) Die deutsche Renaissance

hat von sämtlichen gotischen Formengruppen die der Gesimse am frühesten verlassen, um sich schon bei ihrem ersten zaghaften Auftreten den italienischen Vorbildern anzuschließen. Allerdings erreicht sie nur in seltenen Fällen deren Vollendung hinsichtlich der Verhältnisse und Profilierungen. Vielen Gesimsen der deutschen Renaissance haftet bis in die Spätzeit ein derber Zug an, der hauptsächlich durch die Gleichwertigkeit der Einzelglieder hervorgerufen wird (Fig. 72 u. 73).



Fig. 72. Von einem Erker in Hameln. (Hittenkofer)



Fig. 73. Vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. (Hittenkofer)

Die Verhältnisse des dreiteiligen Gesimses sind namentlich in der Frühperiode des Stiles äußerst willkürlich und schwankend. Neben Gesimsen mit ziemlich normalen Verhältnissen (Fig. 74)



Fig. 74. Vom Schlosse Barentrup bei Hameln.
(Lambert und Stahl)

finden sich viele, bei denen der Architrav sehr untergeordnet gestaltet oder gar nur durch ein paar Profile ersetzt ist (Fig. 75).



Fig. 75. Vom Rathaus in Görlitz. (Ortwein)

Andere Gesimse zeigen wieder einen übermäßig hohen Fries, wogegen der Kranz nur als niedere Leiste gebildet ist (Fig. 76).

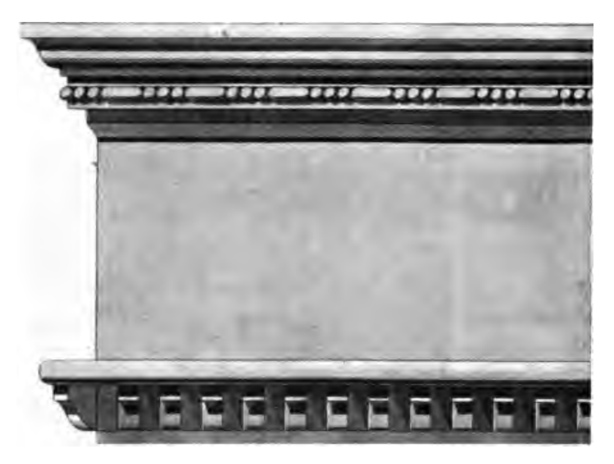


Fig. 76. Gesims von einer Türe in Regensburg. (Lambert und Stahl)

Auch Gesimse mit gänzlich fremdartigen Verhältnissen gehören nicht zu den Seltenheiten (Fig. 77 u. 78).



Fig. 77. Deckengesims vom Rathaus in Danzig. (Ortwein)

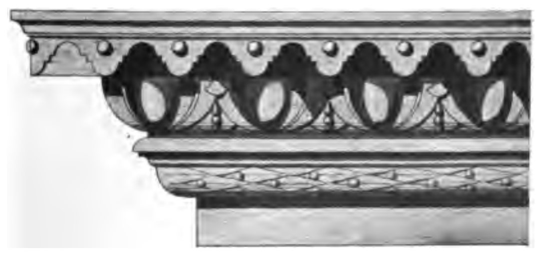


Fig. 78. Deckengesims vom Rathaus in Danzig. (Ortwein)

Ebenso häufig wie die dreiteiligen Gesimse sind auch solche, bei denen, wie in Italien, einer oder zwei Hauptteile ausgeschaltet werden (Fig. 79).



Fig. 79. Gesims ohne Architrav. Von der alten Residenz in Landshut. (Ortwein)

Eine besondere Vorliebe zeigt die deutsche Renaissance für die Anbringung skulpierten Schmuckes auf den einzelnen Gesimselementen. Als Motive dienen größtenteils derbe Nachbildungen der römischen Zahnschnitte, Perl-, Eier- und Blattstäbe (s. Fig. 74), doch fehlt es auch nicht an neuartigen, dem Römischen fremden Skulpierungen (s. Fig. 77 u. 78).

Liegende Konsolen unter der Kranzplatte sind selten (s. Fig. 77), dafür aber die von der italienischen Renaissance eingeführten steil gestellten um so häufiger (Fig. 80).

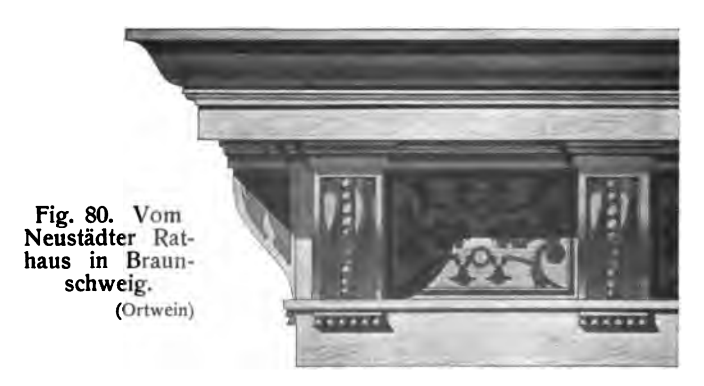


Fig. 80. Vom Neustädter Rathaus in Braunschweig. (Ortwein)

Eine nur der deutschen Renaissance eigene Art der Konsolen bestand darin, deren Oberteil in einem großen Bogen über den Gesimskranz hinwegzuführen, so daß dessen wagrechter Zug mehrmals unterbrochen wird (Fig. 80). Vielleicht ist in dieser Anordnung eine Äußerung des noch lebendigen gotischen Empfindens für lotrechte Betonung zu erblicken; jedenfalls darf das Aufstellen hoher, schlanker Obelisken auf diesen überspringenden Konsolen als solche angesehen werden (s. Fig. 81).*)





Fig. 81. Vom Hauptportal des Rathauses zu Minden.
(Ortwein)

Als wichtiger Schmuckträger ist auch noch der Fries zu nennen. Außer den schon erwähnten steil gestellten Konsolen werden zu seiner Ausschmückung noch herangezogen Triglyphen oder Pfeifen, Ornamente, hängende Zier, Kartuschen, figürliche Medaillons und anderes mehr (s. Fig. 72—75 und 80).

*) Dieses Motiv ist übrigens an Schränken, Täfelungen und anderen Schöpfungen der Kleinkunst häufiger.

Die Brüstung über dem Hauptgesimse findet sich namentlich an hervorragenden Bauschöpfungen wie Rathäusern, Gerichtsgebäuden usw. mehrfach. Sie ist bald undurchbrochen (Fig. 82), bald nach gotischer Art durchbrochen, aber in die Formensprache der Renaissance übersetzt (Fig. 83), bald, wie in Italien, als Balustrade zwischen Postamenten oder eingestellten Dachfenstern

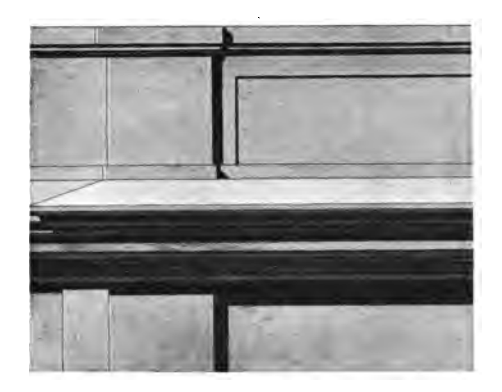


Fig. 82. Aus Nymphenburg bei München.
(Lambert und Stahl)



Fig. 83. Vom Dagobertsturm in Baden-Baden.
(Meyer)

gebildet (Fig. 84). In allen Fällen bildet sie mit der steilen Dachfläche als Hintergrund ein sehr wirkungsvolles Motiv.



Fig. 84. Vom Gerichtsgebäude in Furnes.
(Ewerbeck)

II. Fuss- oder Sockelgesimse.

a) Die italienische Renaissance

gestaltet ihre Sockelgesimse in mannigfacher Art. Im Florentinischen erscheinen sie namentlich in der Frühperiode gerne als weit vortretende Bänke, sogenannte „Banksockel“ mit profilierten Deckplatten (Fig. 85). In der Hochrenaissance erhalten sie eine ansehnliche Höhe, doch wird ihre Ausladung geringer. Sehr beliebt ist die ausgesprochene Dreiteilung des Sockels (Fig. 86 u. 87).

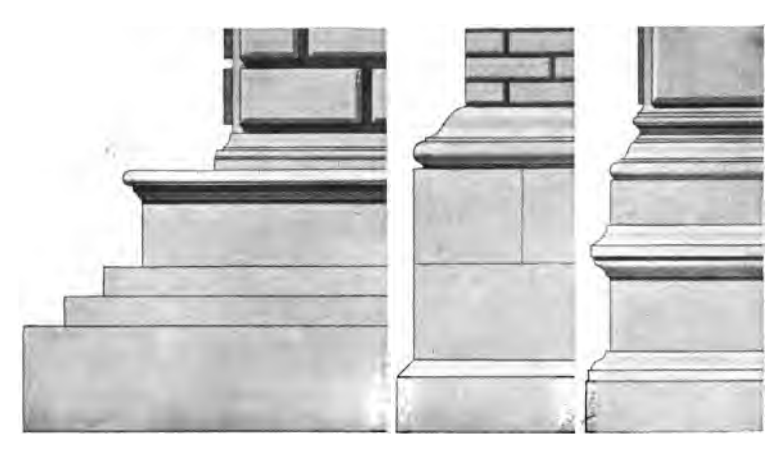


Fig. 85. Banksockel aus Florenz. (Peyer) Fig. 86. Römisches Sockelgesims. Fig. 87. Desgl. (Nach Photographie)

b) Der Barockstil

behält anfänglich die Sockelgestaltung der Hochrenaissance bei; allmählich aber wird dieselbe ärmer, und zuletzt erscheinen nur mehr ein paar vortretende Plattenschichten mit oder ohne schwache Deckglieder.

c) Die klassische Richtung

bringt gegenüber dem Barockstil nichts Neues.

d) Die deutsche Renaissance

hat der Sockelbildung keinen Wert beigemessen. Selbst an stattlichen Bauschöpfungen erheben sich die lotrechten Mauern oft bis zu den Fenstergurten des Erdgeschosses ohne jede Betonung des unteren Abschlusses. —

III. Kämpfer- und Bogengesimse.

a) Die italienische Renaissance

gibt ihren Kämpfergesimsen meistens ein ähnliches Profil, wie es die einfachen Kapitäler oder die Fensterbankgurten besitzen; auch die Umbildungen, die deren wenige Elemente zulassen, werden vorgenommen (Fig. 88—90).

Die Bogengesimse, welche als stilgerechte Linie nur den Halbkreis kennen, zeigen viererlei verschiedene Bildungen, die alle schon im Römischen vorkommen:

1. Am häufigsten erscheint die Archivolte, d. h. das dem Architrav nachgebildete, abgeplattete und vor die Mauerflucht tretende Profil (Siehe Fig. 88).
2. Weniger häufig kommt an Stelle der Archivolte ein die Lichtöffnung parallel begleitendes flaches Band mit leicht profilierten Rändern vor. Dieses Band erhält in der Regel eine vertiefte Füllung, die oft noch mit ornamentalem Schmuck ausgestattet wird (Siehe Fig. 89).



Fig. 88. Von der Villa Papst Julius' II. in Rom.
(Le Tarouilly)



Fig. 89. Archivolte aus dem Pal. Massimi in Rom.
(Le Tarouilly)

3. Die dritte Form zeigt nur eine profilierte Leiste an der Rückenlinie des Bogens (siehe Fig. 90).
4. Als letzte ist noch der bossierte Bogen zu nennen, dessen Rückenlinie entweder konzentrisch zur Lichtöffnung ist (Fig. 91) oder mit senkrechten und wagrechten Fugen in das umgebende Mauerwerk eingreift (Fig. 92).

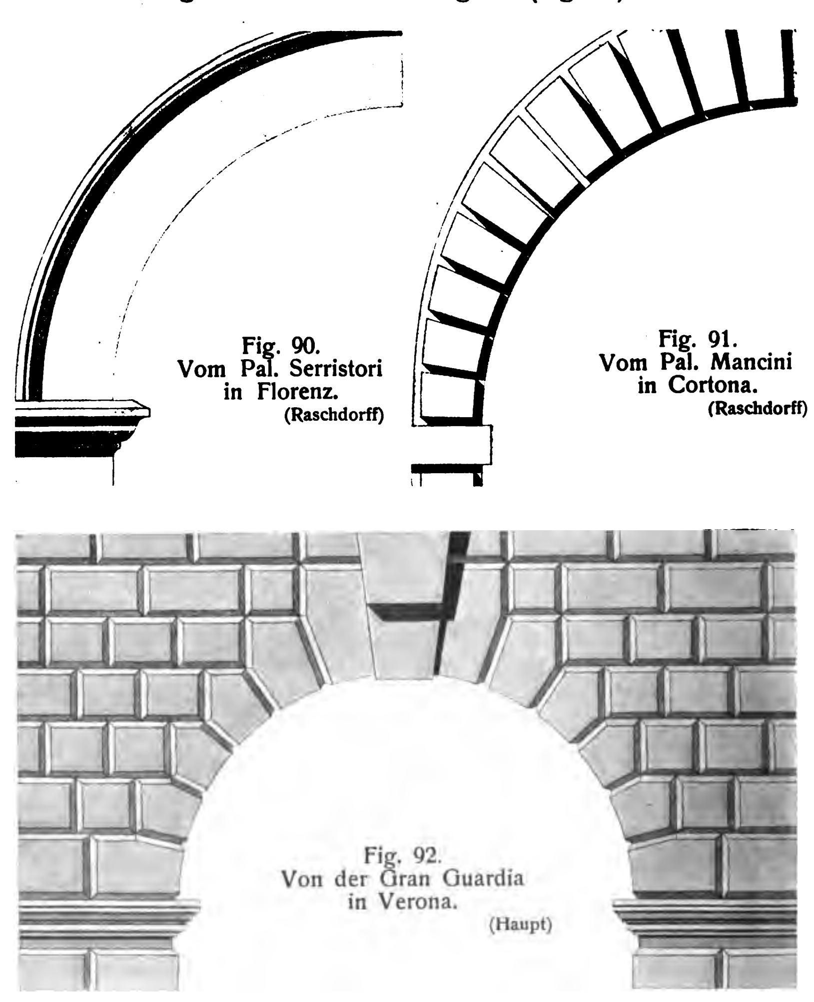


Fig. 90. Vom Pal. Serristori in Florenz. (Raschdorff)

Fig. 91. Vom Pal. Mancini in Cortona. (Raschdorff)

Fig. 92. Von der Gran Guardia in Verona. (Haupt)

b) Der Barockstil.

Die Kämpfergesimse zeigen gegenüber der Renaissance keine nennenswerten Veränderungen (Fig. 93, 94, 95).

Die Lichtlinie des Bogens ist entweder halbkreisförmig, wie in der Renaissance (siehe Fig. 93—95) oder korbbogenförmig (siehe Fig. 96). Erst in spätester Zeit treten vereinzelt reichere Linien auf, welche den spätgotischen nicht unähnlich sind.

Als Schmuck der Bogenstirne dient die Archivolte, d. h. das vortretende, architravähnliche Profil, wie in der Renaissance. Auch Variationen dieses Profiles sind nichts Seltenes.

Sehr charakteristisch für den Barockstil ist die Archivolte dann, wenn sie in größeren oder kleineren Abständen von Bossenquadern unterbrochen wird, die ebenso über die Stirn- wie über die Rückenlinie des Bogens hinausgreifen und dadurch wieder die stetigen Linien desselben unterbrechen. Diese Unterbrechung erfolgt jedoch nur in der Weise, daß der Linienzug der Archivolte unter den aufgelegten Bossensteinen vorstellbar bleibt (siehe Fig. 93).



Fig. 93. Torbogen aus Gent. (Ewerbeck)

Eine andere Kombination bringt die Archivolte mit einer nischenartig gebildeten Leibung in Verbindung (siehe Fig. 94).



Fig. 94. Vom Kgl. Schloß in Potsdam. (Dohme)

Sehr viel verwertet wird namentlich in der Frühzeit des Stiles der bossierte Bogen mit Hinausgreifen einzelner Steine über die Stirnlinie desselben (siehe Fig. 95).



Fig. 95. Eingangstor zum Kgl. Schloßgarten in Köpenick. (Dohme)

Die weitgehendste Umbildung des Bogengesimses besteht in einem Angriff auf dessen äußere Gesimsglieder, welche nicht mehr parallel zur Lichtlinie sind, sondern einen anderen, meist sehr willkürlichen Weg gehen (Fig. 96).



Fig. 96. Vom Bürgersaale in München.
(Nach Photographie)

c) Die klassische Richtung

hat weder an den Kämpfergesimsen, noch an der Archivolte bemerkenswerte Veränderungen gegenüber der Renaissance vorgenommen. Das Bogengesims erhält ausschließlich wieder die Linie des Halbkreises und allenfalls breitere Blätter, als bisher

d) Die deutsche Renaissance

hat mit den wenigen Elementen des Kämpfergesimses die möglichen Umbildungen vorgenommen.

Für die Linie des Mauerbogens wurden wie für die Lichtumrisse der Fenster und Portale anfänglich noch einige spätgotische Linien beibehalten, die jedoch bald verschwanden. Neben denselben erscheinen aber auch schon der Halbkreis-, der Segment- und Korbbogen.

Die Bogengesimse der deutschen Renaissance weisen wie alle ihre Kunstformengruppen eine sehr große Mannigfaltigkeit auf, die sich durch das Zusammenführen zweier verschiedener Formenströme, des mittelalterlichen und des der italienischen Renaissance, von selbst ergaben. Außerdem hat sie auch noch mannigfache Umbildungen mit den übernommenen Formen vorgenommen.

Die Bogengesimse weisen nachstehende Bildungen auf:

1. Das mittelalterlich zurücktretende Profil, dessen Elemente vielfach noch ganz den gotischen Charakter an sich tragen und kein Kämpfergesims erhalten (Fig. 97).
2. Das vortretende römische Bogengesims (Archivolte), meistens derber profiliert als in Italien. Öfters werden zur Bereicherung desselben Zahnschnitte usw. beigezogen, was weder im Römischen, noch in der italienischen Renaissance geschah (Fig. 98).

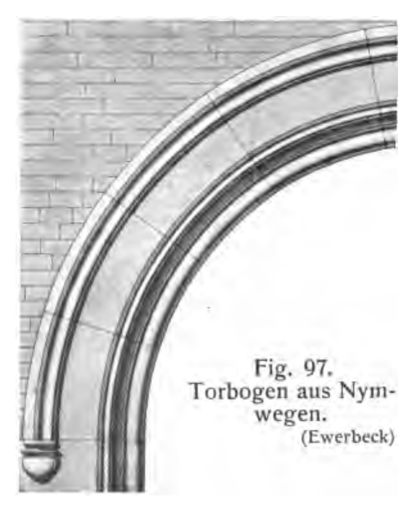


Fig. 97. Torbogen aus Nymwegen. (Ewerbeck)



Fig. 98. Von der Vorhalle des Münsters in Freiburg. (Fritsch)

3. Als Variation der Archivolte erscheint statt der Abplattungen an der Stirnlinie des Bogens ein leichtes Profil (Fig. 99).
4. Auch eine mit skulpiertem Blätterstab geschmückte Rückenleiste allein kommt häufig vor. In diesem Falle erscheint die Bogenstirne oft mit radial gestelltem Pfeifenornament geschmückt (Fig. 100).



Fig. 99. Vom Chorgestühl zu Dordrecht. (Ewerbeck)



Fig. 100. Von der Kanzel in der großen Kirche zu Haag. (Ewerbeck)



Fig. 101. Vom Fürstenhof zu Wismar. (Fritsch)



Fig. 102. Vom Rathaus zu Pleidelsheim. (Paulus)

5. Ein vortretendes glattes Band mit vertieftem Füllungsgrund (Fig. 101). Dasselbe wird oft in kleine Felder geteilt und mit Rosetten, facettierten Steinen geschmückt (Fig. 102). Öfters kommt dieses Band in Verbindung mit zurücktretenden Profilen vor (siehe Fig. 102).
6. In der Spätzeit findet auch noch eine Übertragung des Beschlägornamentes auf die Bogenstirne statt (Fig. 103).
7. Die letzte Kunstform ist der bossierte Bogen mit oder ohne Hinausgreifen einzelner Steine über die Stirnlinie desselben. Ersteres ist ein barockes Motiv, weil es die stetige Linie des Halbkreises angreift (Fig. 104). Es darf aber nicht übersehen werden, daß sich in der deutschen Spätrenaissance bereits eine große Anzahl solcher vorfinden, da sie der Zeit nach mit der Entstehung und ersten Ausbildung des Barockstiles in Italien zusammenfällt.

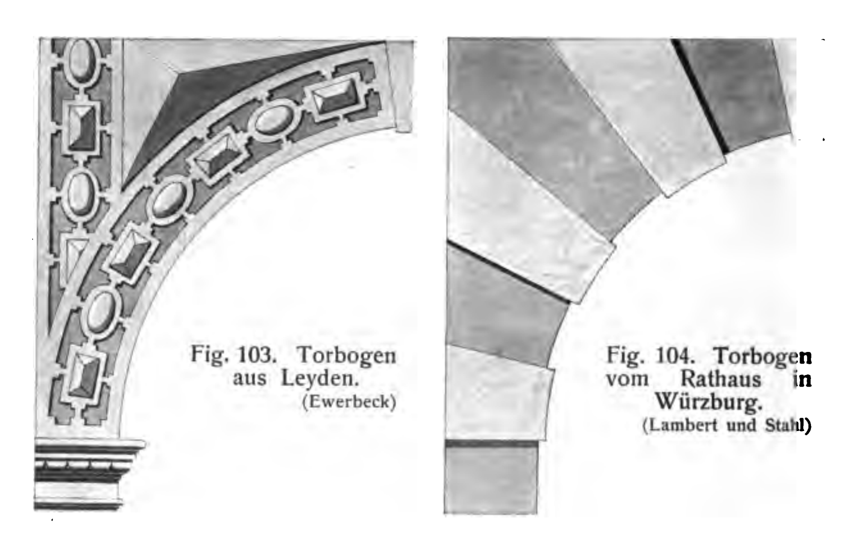


Fig. 103. Torbogen aus Leyden. (Ewerbeck)

Fig. 104. Torbogen vom Rathaus in Würzburg. (Lambert und Stahl)

Anmerkung. Die Bogengesimse aller genannten Stile erhalten im Scheitel häufig sogenannte Schlußsteine, welche in der verschiedensten Art ausgebildet sein können (siehe Fig. 92—96), vielfach treten sie aber auch ohne solche auf.

IV. Plastischer Schmuck der Wandflächen.

a) Die italienische Renaissance.

Die Frühperiode des Stiles hat namentlich im Florentinischen mit Vorliebe zu dem römischen Motiv der Rustika zurückgegriffen (Fig. 105).



Fig. 105. Erdgeschoß-Rustika vom Pal. Riccardi in Florenz. (Semper)

Anfänglich ist die kräftigste Art der Rustizierung beliebt, bei der die ganze Vorderseite des Bossenquaders ihre Bruchfläche zeigt und nur Stoß- und Lagerfugen glatt gearbeitet werden (siehe Fig. 105). Dann folgt das Umziehen der einzelnen Bossensteine mit glatten Saumschlägen, wodurch die sogenannten »Spiegelbossen« entstehen (siehe Fig. 19, 20), zuletzt erscheinen als reichste Form und weitgehendste Steigerung die „Diamantbossen", von quadratischer oder häufiger rechteckiger Gestalt (Fig. 106).



Fig. 106. Diamantbossen vom Pal. Pesaro in Venedig.

Die Rustika ist in der gleichen Ausbildung nie durch alle Geschosse hindurchgeführt, sondern von unten nach oben abgestuft, d. h. weniger kräftig und mit geringeren Ausladungen gebildet worden (siehe Fig. 105).

Die Hochrenaissance hat die Rustika entweder auf das Erdgeschoß beschränkt oder nur die Ecken mit Bossenquadern gebildet. (Fig. 107.)



Fig. 107 Eckrustika vom Pal. Pandolfini in Florenz.

Neben dieser erscheint schon frühzeitig eine zweite, ebenfalls dem Römischen entlehnte Art der plastischen Wandbehandlung. Sie entstand dadurch, daß an die Wandflächen (zwischen den Fenstern) Stützen gestellt wurden, auf denen ein Gesims ruht. Die Stützen sind entweder Pilaster oder Säulen. Sie werden einzeln oder paarweise angeordnet; im letzten Falle nennt man sie „gekuppelt". Die Säulen bezeichnet man zum Unterschiede von den freistehenden als „Wandsäulen". Das ganze Motiv, d. h. die Stützenreihe mit dem darüber befindlichen Gesims wird zutreffend „Reliefordnung" genannt. Hierher gehören auch die Pfeiler mit ihren Bogengesimsen, die öfters an Stelle der zuerst genannten Formen treten.

Wohl zu beachten ist, daß die italienische Renaissance in jedem einzelnen Stockwerke solche Reliefordnungen anbrachte, wofern sie überhaupt zu dieser Art der plastischen Wandgliederung griff, nie aber zwei oder mehr Geschosse durch eine einzige Ordnung zusammenfaßte.

Durch diese Reliefordnungen wird, allerdings nur scheinbar, die ganze Wandfläche in ein Gerüst statisch tätiger, d. h. stützender und tragender Glieder umgeschaffen. Sie enthalten also eine Unwahrheit, die imstande sein kann, eine störende Vorstellung hervorzurufen. Die italienische Renaissance hat aber in ihrer Begeisterung für das römische Altertum, dem sie auch dieses Schmuckmittel der Wandfläche entnahm, gerne die in der Anwendung solcher Reliefordnungen liegende Unwahrheit hingenommen, da dieser Fehler nach ihrer Auffassung durch den entstehenden Reichtum und die mancherlei formalen Reize, welche eben die Aufstellung solcher Reliefordnungen darbot, mehr als ausgeglichen erschien.

Im übrigen darf nie übersehen werden, daß jede Kritik eines vorausgegangenen Stiles oder einzelner seiner Eigentümlichkeiten, zu denen im vorliegenden Falle auch die vielfach geschmähte Verwendung von Reliefordnungen an der Außenwand gehört, meist nichts anderes ist als eine Beschreibung des augenblicklichen Empfindens, dieses Empfinden aber in verschiedenen Zeitperioden ein sehr verschiedenes war und immer sein wird.

Hinsichtlich dieser Reliefgliederung ist noch zu bemerken, daß die Frührenaissance sie ausschließlich mit einfachen oder gekuppelten Pilastern (Fig. 108), die Hochrenaissance dagegen mit Halb-, Dreiviertel-, ganzen und gekuppelten Säulen bildete. (Fig. 109.)



Fig. 108. Vom Pal. Piccolomini in Pienza.
(Förster)

Fig. 109. Vom Pal. Uguccioni in Florenz.
(Nach Photographie)

Das dritte plastische Schmuckmittel der Wandfläche ist die Füllung. Auch dieses Motiv stammt aus dem Römischen, wurde aber in der Renaissance durch Umschließen mit Friesen und Füllungsgesimsen wesentlich bereichert (Fig. 110). Bei weitgehendster Steigerung erhalten letztere skulpierten Schmuck durch Eier-, Perl- und Herzblattstäbe, der Füllungsgrund Ornament.

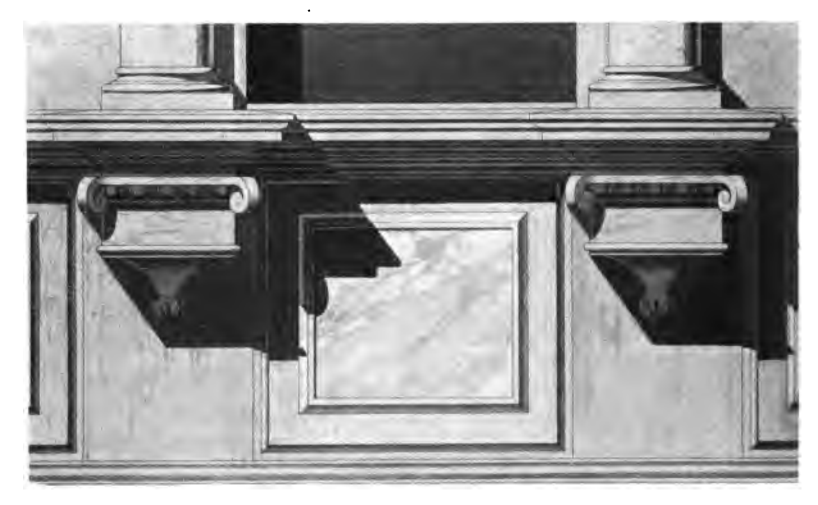


Fig. 110. Vom Pal. Ducale in Venedig. (Haupt)

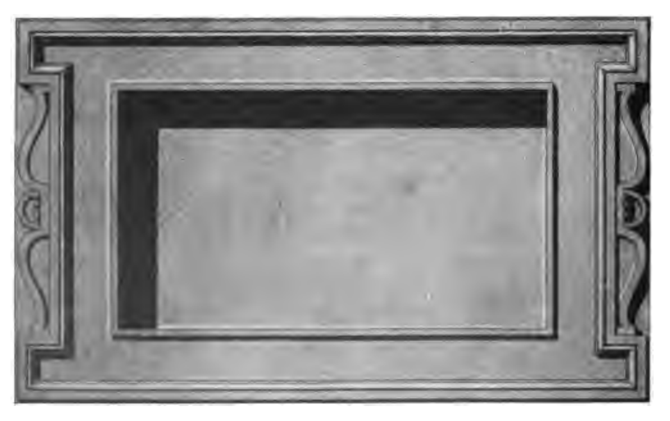


Fig. 111. Vom Pal. Cambiaso in Genua. (Reinhardt)

In vierter Reihe ist die oft vorkommende Nische zu nennen. Am häufigsten findet sie sich zwischen den Fenstern der einzelnen Stockwerke, doch kommt sie auch über oder unter denselben vor. Im ersten Falle ist natürlich jede Reliefgliederung ausgeschlossen. Die Nische ist entweder rechteckig (Fig. 111) oder in ihrem Oberteil rundbogig abgeschlossen (Fig. 112). Erstere erhält stets einen gleichmäßig zurückgesetzten Grund und eine einfache oder reichere Umrahmung (siehe Fig. 111), letztere dagegen ist im Querschnitt halbkreisförmig oder wenigstens halbelliptisch (siehe Fig. 112). In Verbindung mit dieser erscheint meistens eine Muschel, die von der Mittelachse aus ihre Rippen radial gegen den oberen Nischenrand sendet. Man nennt derartige Gebilde „Muschelnischen". (Siehe Fig. 112.)

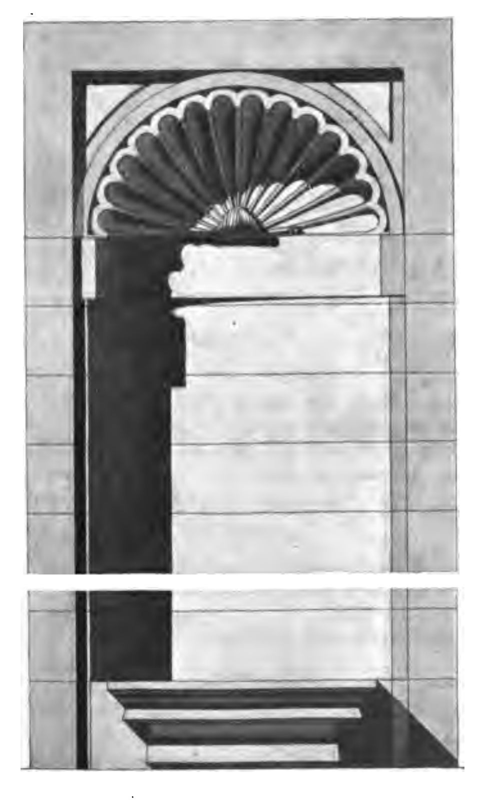


Fig. 112. Vom Mercato nuovo in Florenz. (Raschdorff)

Das letzte Hilfsmittel bestand in der Anbringung von plastischer Stuckdekoration. Dieselbe kommt nur im Putzbau vor und gehört ausschließlich der Hochrenaissance an. Die verwendeten Motive bieten alle Formenkreise des italienischen Ornamentenschatzes dar, nämlich Akanthusornament, hängende Zier, figürlichen Schmuck und Zier- und Wappenschilder aller Art (Fig. 113).

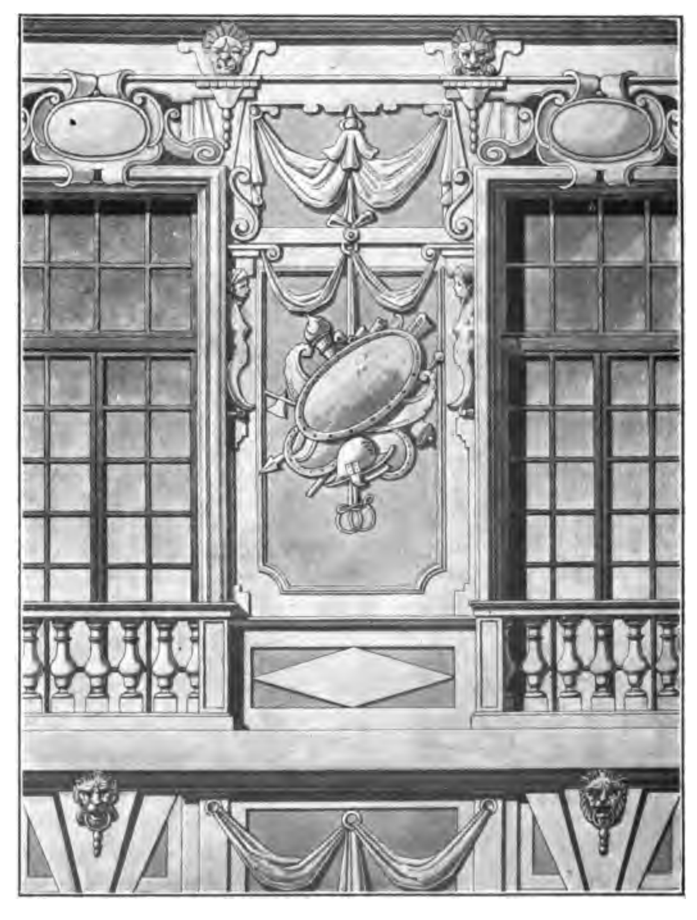


Fig. 113. Vom Pal. Raggio in Genua.
(Nach Reinhardt)

Die Innenwand erhält als plastischen Schmuck ein Täfelwerk in gestemmter Arbeit, d. h. mit Rahmen (Friesen) und Füllungen, unterstützt von einem Sockel und gekrönt von einem oft dreiteiligen Gesims. Dadurch wird dasselbe zu einem selbständigen Architekturstück (Fig. 114). Bei reicher Ausstattung werden die Rahmengesimse der Füllungen skulpiert und diese selbst mit geschnitzter oder noch häufiger eingelegter Arbeit (Intarsia) ausgestattet. Der Hochrenaissance gehören größtenteils die mehr architektonisch gebildeten Täfelungen mit Pilastern und Säulen an.



Fig. 114. Täfelung von der Kapelle Pazzi in Florenz. (Förster)

b) Der Barockstil

hat die reicheren, von der Renaissance geschaffenen Bossenformen wieder verlassen. Am häufigsten erscheint die Rustika jetzt mit ausgenuteten Lagerfugen, ohne jede Betonung der Stoßfugen (Fig. 115). Im übrigen ist der Putzbau häufiger als der Hausteinbau.



Fig. 115. Vom Justizpalast in Genf.
(Lambert und Stahl)

Die Reliefordnungen, welche die Renaissance in jedem einzelnen Stockwerke anordnete, verwandeln sich jetzt in „Kolossal-

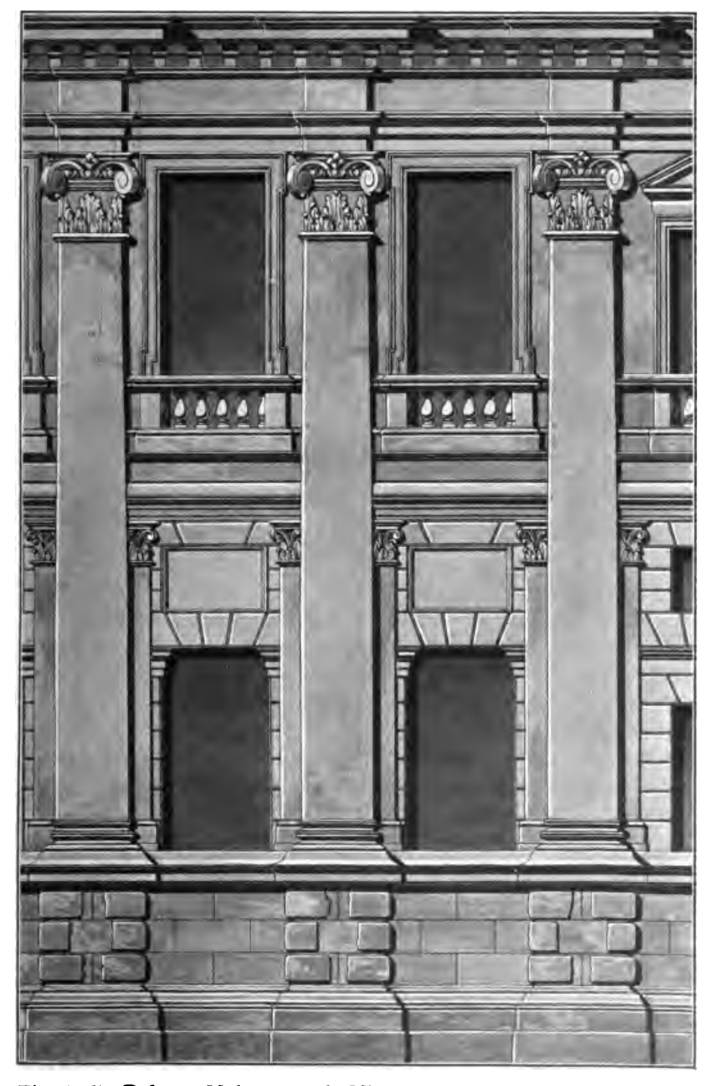


Fig. 116. Palazzo Valmarana in Vicenza. (Nach Durm u. Photographie)

ordnungen", welche, auf hohen Postamenten stehend, zwei bis drei Stockwerke zusammenfassen (Fig. 116).

Das Barocke liegt hier nicht in den Ordnungen selbst, die häufig genug keine oder nur unwesentliche Veränderungen gegenüber der Renaissance aufweisen, sondern in dem Mißverhältnis oder Widerspruch des Maßstabes, in dem dieselben zu den Lichtöffnungen und deren Umrahmungen stehen.

Auch die Füllung bleibt als Schmuckmittel der Wandfläche erhalten, erscheint aber seltener als in der Renaissance. Anfänglich tritt sie in derselben Form und mit derselben Umrahmung auf wie dort (siehe Fig. 116); dann machen sich drei verschiedene Neuerungen geltend. Die erste besteht in doppelter oder dreifacher Umfriesung des Füllungsfeldes; die zweite greift die Form der Füllung selbst an, indem sie die Ecken des Rechteckes abschrägt, ausfälzt oder viertelkreisförmig einzieht, die kurzen Seiten durch anschließende Halbkreise ersetzt und anderes mehr. Auch sechs- und achtseitige, kreisrunde und elliptische Füllungsformen treten häufig auf. Die dritte Veränderung betrifft die Füllungsgesimse, die nunmehr kräftig und üppig werden und eine größere Anzahl von Elementen aufweisen als die der Renaissance.

Die Nische als plastisches Schmuckmittel der Wandfläche verschwindet zwar nicht ganz, wird aber vorzugsweise auf den Kirchenbau beschränkt.

Die plastische Stuckdekoration wird jetzt hauptsächlich auf die Umrahmungen der Lichtöffnungen zurückgedrängt, wo sie sich, immer anspruchsloser werdend, bis gegen Ende des Stiles behauptet hat.

An der Innenwand hat sich noch lange Zeit das in gestemmter Arbeit ausgeführte Täfelwerk mit Friesen und Füllungen, Sockeln und Krönungsgesimsen erhalten. Die Veränderungen, welche diese Täfelungen gegenüber der Renaissance aufweisen, beziehen sich hauptsächlich auf die Formen der Füllungsfelder, ihre Rahmengesimse und Umfriesungen und decken sich mit den bereits obengenannten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts fällt in den reichen Räumen die ganze Dekorationsweise der Innenwand dem französischen Geschmack anheim (siehe weiter unten).

c) Die klassische Richtung

hat die Rustika in ähnlicher Weise wie der Barockstil mit vertieften Lagerfugen gebildet (Fig. 117); nur in den seltensten

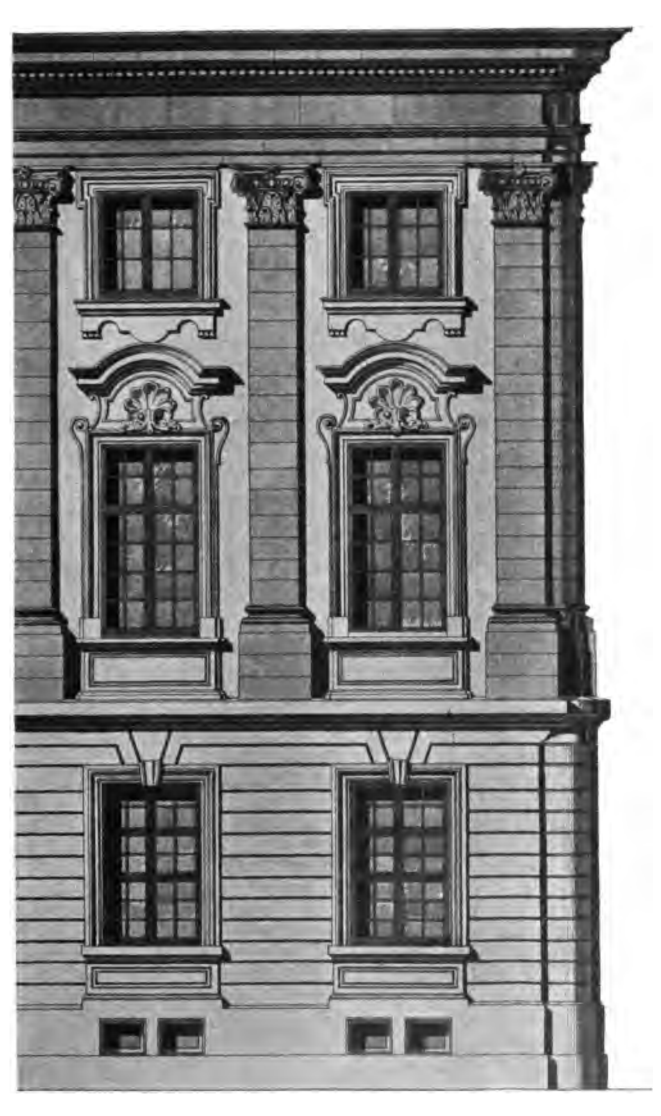


Fig. 117. Vom Rathaus zu Eßlingen.
(Lambert und Stahl)

Fällen gelangen noch die lotrechten oder Stoßfugen zur Betonung.

Im übrigen wird dieses Ziermittel immer seltener und verschwindet mit dem Fortschreiten des Stiles fast ganz, so daß in seiner Spätzeit kaum noch davon zu sprechen ist. —

Die zweite Art der plastischen Wandbehandlung, d. h. diejenige mit Reliefordnungen, erfolgt, wie im Barockstil, ausschließlich durch Kolossalordnungen, welche entweder durch zwei oder mehr Stockwerke hindurchgeführt sind (siehe Fig. 117), oder deren Höhe die des Erdgeschosses zum mindesten um ein beträchtliches übertrifft. Zum Unterschiede von dem Barockstil, der seine Kolossalordnungen stets auf Postamente von der Höhe des Mauersockels stellt, stehen sie in der klassischen Richtung immer und ausschließlich über dem Erdgeschoß, so daß dieses selbst keinerlei Gliederung durch dieselben erfährt (siehe Fig. 117).

Sehr zu beachten ist, daß diese Reliefgliederung in der strengen Richtung sehr selten durch die ganze Fassade hindurchgeführt wird, vielmehr liebt es der Stil, sie nur auf die Mitte des Bauwerkes zu beschränken.

Das Hauptgesims, welches im Barockstil über jeder Stütze verkröpft ist, läuft in der klassischen Richtung unverkröpft durch (siehe Fig. 117).

Das dritte Hilfsmittel der plastischen Wandgliederung — die Füllung — bleibt zwar erhalten, nimmt aber zusehends eine ärmlichere Gestalt an und wird beim Louis seize des näheren zu besprechen sein.

Nischen und plastische Stuckornamente hat die klassische Richtung als Schmuckmittel der Außenwand nicht verwertet.

---

d) Die deutsche Renaissance

hat zur plastischen Musterung ihrer Wandflächen häufig die Rustika herangezogen, aber nur in Ausnahmefällen das ganze Bauwerk vollständig damit geschmückt. Es ist für sie vielmehr deren Beschränkung auf kleinere Partien, z. B. das Erdgeschoß, die Umgebung des Portales usw. charakteristisch (Fig. 118).



Fig. 118. Vom Festungstor in Würzburg. (Ortwein)



Fig. 119. Vom Rathaus zu Lübeck. (Fritsch)

Die Bossen weisen alle Formen auf, die sie schon im Italienischen angenommen hatten, besonders bevorzugt waren aber die reicheren Spiegel- und Diamantbossen (siehe Fig. 118 u. 119).

Der dekorative Sinn des Stiles steigerte aber dieses Motiv noch; zuerst dadurch, daß er die Oberflächen mit gleichmäßig

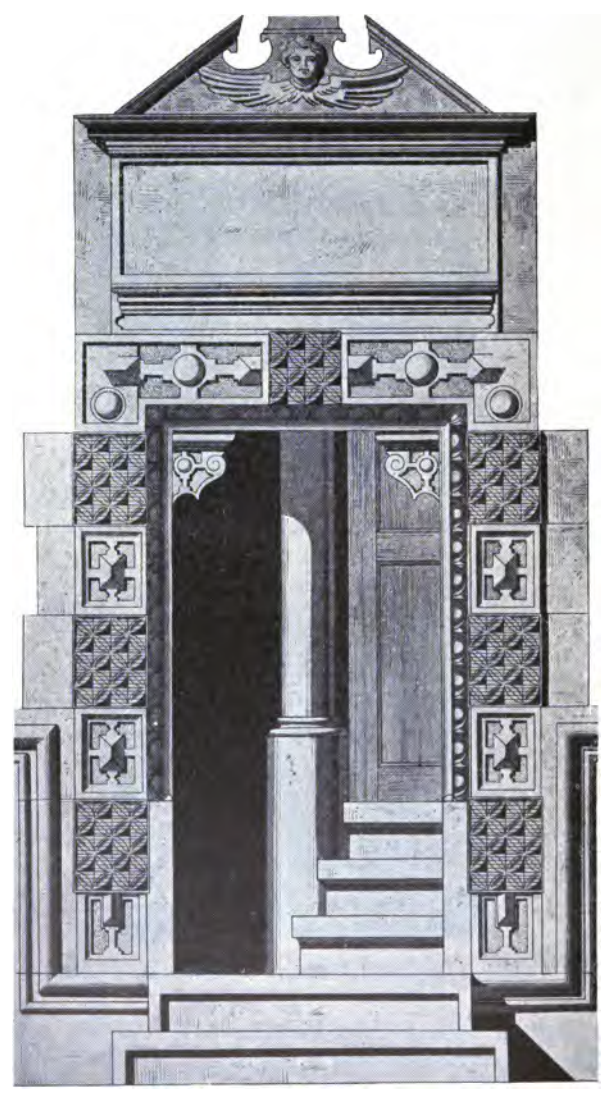


Fig. 120. Portal des Treppenturmes der Burg Schwöbber bei Hameln. (Ortwein)

wiederholten geometrischen Mustern überzog (Fig. 120) und zuletzt als reichste Ausbildung Rankenornamente und figürliche Darstellungen in flachem Relief auf denselben anbrachte (Fig. 121).



Fig. 121. Portal vom Zeughaus zu Wolfenbüttel. (Fritsch)

Die Reliefordnungen zur Gliederung der Wandfläche fehlen auch in der deutschen Renaissance nicht, wenngleich es im allgemeinen nicht ihre Sache war, die Fassaden in dieser Weise zu gestalten (Fig. 122).

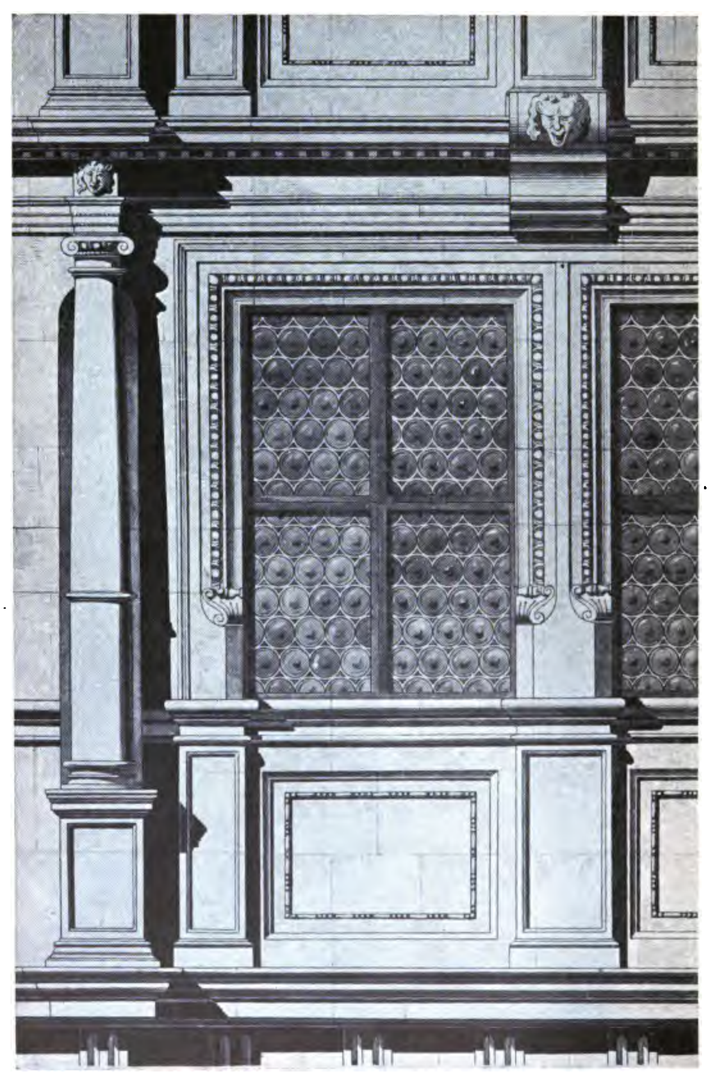


Fig. 122. Vom Gewandhaus in Braunschweig. (Ortwein)

Geschieht dies aber doch, so ist in der Regel ein leiser Anklang an die Vertikalrichtung der Gotik insofern unverkennbar, als die Gesimse über den Stützen meistens verkröpft werden. Auch die häufig in den Fries eingestellten (siehe Fig. 122) oder das ganze Gesims überspringenden Konsolen (siehe Fig. 122) tragen wesentlich zur Verstärkung der lotrechten Betonung bei.

Einer weitgehenden Verwendung erfreute sich die Füllung, welche nicht selten alle von den Lichtöffnungen übrig gelassenen Wandflächen überzieht. Sie besitzt fast ausnahmslos eine rechteckige von Gesimszügen umschlossene Form und erscheint bald mit schmucklosem Grunde (siehe Fig. 122), bald mit Ornament, Fruchtgehängen, Rosetten, Schildern, Kartuschen und figürlichen Darstellungen ausgestattet (Fig. 123).



Fig. 123. Erker aus Stein am Rhein. (Herdtle)

Eine große Rolle im plastischen Wandschmuck spielt die Nische, welche fast ausnahmslos halbkreisförmigen Querschnitt besitzt, als Muschelnische ausgebildet ist und die verschieden-

artigsten Umrahmungen aufweist. Bei reichster Ausstattung fehlt auch der figürliche Inhalt nicht (Fig. 124).



Fig. 124 Vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.
(Fritsch)

Stuckdekoration an der Außenwand ist selten, fehlt aber nicht ganz. Häufiger ist an kleinen Füllungsfeldern, Brüstungen usw. das spätgotische Maßwerk. (Fig. 125.)



Fig. 125. Ecke des Hofes zum Steinböckle in Konstanz.
(Lambert und Stahl)

Im Innern spielen die fast durchwegs in gestemmter Arbeit d. h. mit Rahmen und Füllung ausgeführten Täfelungen eine



Fig. 126. Täfelung aus dem Bärenfelsenhof in Basel.
(Ortwein)

hervorragende Rolle, und zweifellos ist ihnen ein guter Teil des wohnlich behaglichen Eindruckes der deutschen Bürgerstube zuzuschreiben.

Diese Täfelungen kommen von der einfachsten bis zur reichsten Ausbildung vor und bilden namentlich in letzterer stets bedeutende Schmuckstücke der Innenräume (Fig. 126).

Zu ihrer Ausstattung wird der ganze Reichtum an architektonischen und ornamentalen Formen, über den die deutsche Renaissance verfügt, herangezogen. Es finden sich Stützen der verschiedensten Art, wie Pilaster, Säulen, Hermen, Konsolen und Pfeiler mit Bogenstellungen, ferner skulpierte Gesimse und Gesimsleisten ein- und aufgelegte Ornamente.

Viele der Täfelungen zeigen die Naturfarbe des Holzes oder erhalten durch Beize eine warme angenehme Abtonung. Bei den reichsten werden gerne mehrere Holzsorten verwendet, deren Kontraste noch durch verschiedenartige Färbung gesteigert werden. (Siehe Fig. 126.) Es ist nicht zu bestreiten, daß die deutsche Renaissance auf diesem Gebiete außerordentlich viel Schönes und Ansprechendes geschaffen hat.

Die Täfelungen reichen selten bis zum Deckengesims; in den meisen Fällen beschränken sie sich auf die kleinere Hälfte der Wandfläche. Der obere Teil derselben wird gerne mit Malerei geschmückt; oft auch bleibt er eintönig und bildet dann einen anspruchslosen Hintergrund für Bilder oder andere Dekorationsobjekte.

V. Farbiger Schmuck der Wandflächen.

a) Die italienische Renaissance.

Die bescheidene Farbenwirkung der italienischen Ziegelrohbauten, die sich durch Verwendung verschiedenartig gefärbter Steine von selbst ergab und während des Mittelalters in Oberitalien und der Lombardei eine nicht unbedeutende Rolle spielte, kommt in der Renaissance nicht mehr vor; dagegen hat sich eine andere Art farbiger Flächenbehandlung aus der Gotik herübergerettet, nämlich die Verkleidung mit farbigen, polierten Marmorplatten, die ganz besonders in Venedig und dem venezianischen Gebiete beliebt ist (siehe Fig. 110).

Im übrigen ist das Verfahren, Wandflächen mit Marmortafeln zu verkleiden, alt und schon den Römern bekannt gewesen, die namentlich in der Blüte- und Spätzeit ihres Stiles einen ausgiebigen Gebrauch hiervon gemacht haben.

Eine weder im Römischen, noch im Mittelalter vorkommende Art farbigen Wandschmuckes bildet das von der Renaissance geschaffene „Sgraffito". Man versteht darunter ein eigenes Verfahren, welches erstmals von Giorgio Vasari (1512—1574) geschildert wurde. Ihm zufolge erhält die Wand einen dunklen Grund, der schwarz, grau, braun, grün, blau oder rot sein kann und mit einem hellen Überzug versehen wird. Auf diesen wird die Zeichnung aufgepaust und dann mit eigenen Instrumenten konturiert und abschattiert.

Die Sgraffito-Dekoration beschränkte sich anfänglich auf Umrahmung der Fenster und Ausschmückung der Friese; später zog sie aber die ganze verfügbare Wandfläche in ihr Bereich, wobei sich selbst die architektonischen Schmuckformen wie Bossen, Gesimse, Fensterumrahmungen und dergleichen eine Übertragung in die Sgraffito-Technik gefallen lassen mußten (Fig. 127).

Die Verwendung war, wohl wegen der ausgezeichneten Haltbarkeit, die erst mit dem Defektwerden des Putzes endigte, eine sehr ausgedehnte.

Die auszuführenden Motive mußte der gesamte Ornamentenschatz der Renaissance liefern.

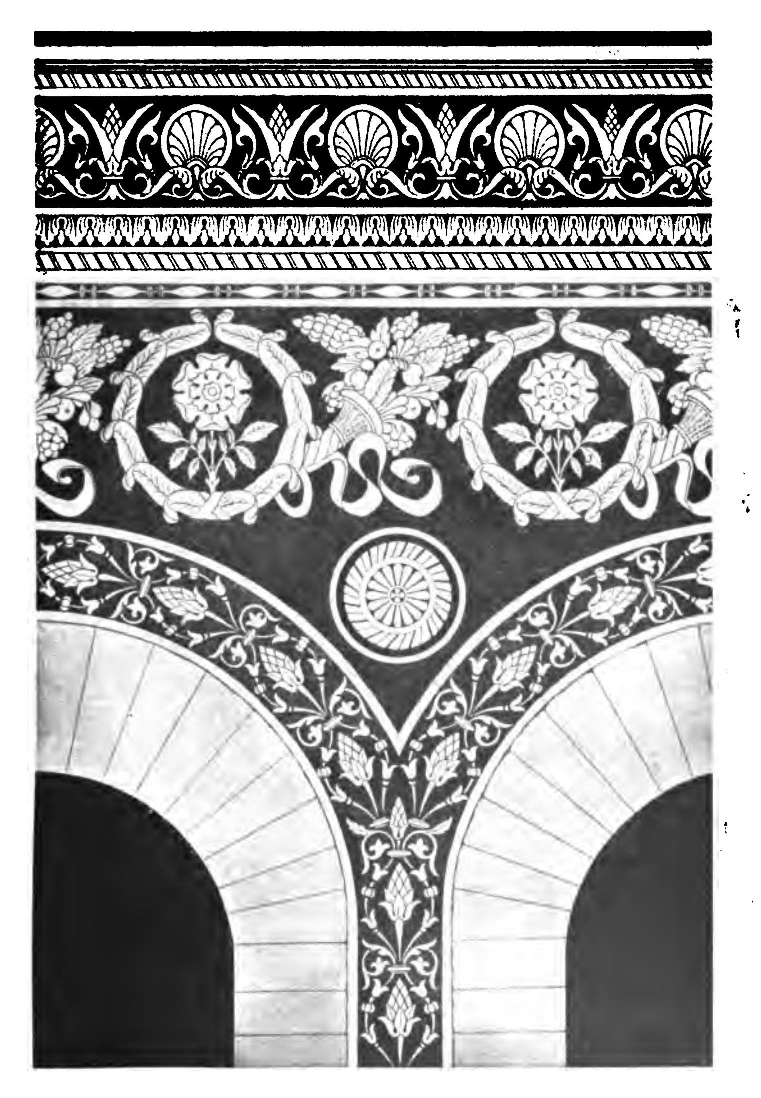


Fig. 127. Florentinisches Sgraffito nach Semper.

Einen namentlich in den oberitalienischen Städten sehr beliebten Schmuck der Außenwände bildeten die Malereien, die sowohl bunt wie Ton in Ton vorkommen. Erstere nennt man Fresken, letztere Chiaroscuri (Fig. 128).

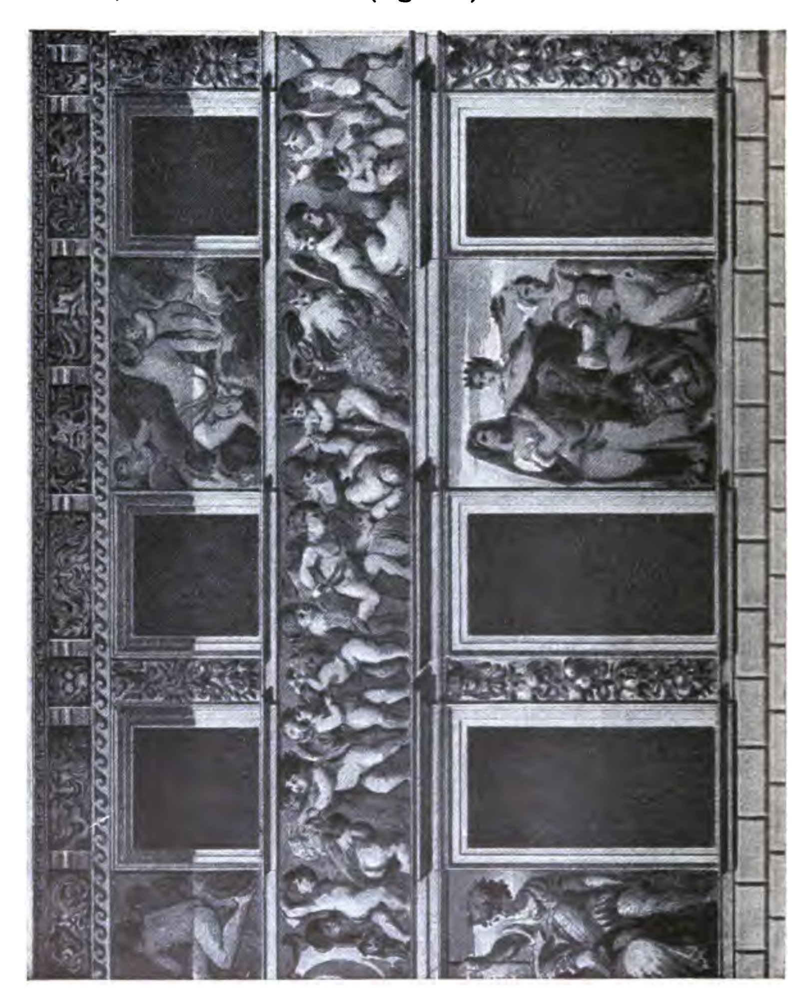


Fig. 128. Vom Pal. Murari in Verona. (Nach Prof. Pfeifer).
(Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins).

In beiden Fällen mußten die architektonischen Schmuckformen auf das Mindestmaß zugeschnitten werden, damit der Maler seine Kunst an allen über, zwischen und unter den Fenstern befindlichen Wandflächen zur Entfaltung bringen konnte. Die Darstellungen sind bei bunter Malerei meist figürlicher Art (s. Fig. 128), während im Sgraffito das Ornament überwiegt (siehe Fig. 127).

b) Der Barockstil

hat bei allen größeren Bauschöpfungen auf jeden farbigen Schmuck der Außenwände verzichtet. Es geschah das wohl in der ganz richtigen Voraussetzung, daß die immer wilder werdenden plastischen Schmuckformen an Fenstern und Portalen nicht wohl mit der Malerei in Einklang zu bringen waren.

Dagegen hat sich an kleinen, nur spärlich oder gar nicht von den Architekturformen berührten Objekten die farbige Ausschmückung der Außenwände durch die ganze Barockperiode hindurch und noch darüber hinaus erhalten. Ganz besonders reich ausgestattet sind viele Fassaden des südlichen Alpenvorlandes und der Gebirgstäler. Dieser Umstand kann mit verschiedenen anderen wohl als vollgültiger Beweis dafür angesehen werden, daß der Barockstil, namentlich im Süden, ebenso volkstümlich war als irgend eine andere der vorausgegangenen Stilperioden. Ja, man möchte demselben sogar noch einen höheren Grad von Volkstümlichkeit zuschreiben, und zwar deshalb, weil sich in keiner anderen Stilperiode ein solch allgemeines und gesteigertes Bedürfnis nach künstlerischer Ausschmückung der Außenwände, selbst in entlegenen und abgeschlossenen Gebirgstälern, geltend machte.

Die Darstellungen, welche ihre ursprüngliche Farbenfrische oft bis zum heutigen Tag bewahrt haben, sind fast durchwegs figürlicher Art und behandeln entweder biblische oder mythologische Stoffe. Vielfach kommen sie auch in Verbindung mit gemalten Architekturen vor (Fig. 129).

c) Die klassische Richtung

hat auf jede farbige Behandlung der Außenwände verzichtet.



Fig. 129. Gemalte Fassade des Neunerhauses in Mittenwald.
(Phot. Irl, Mittenwald)

d) Die deutsche Renaissance

hat eine einfache Farbenwirkung durch die im Norden heimische, aus Ziegel und Haustein gemischte Bauweise erzielt (Fig. 130).

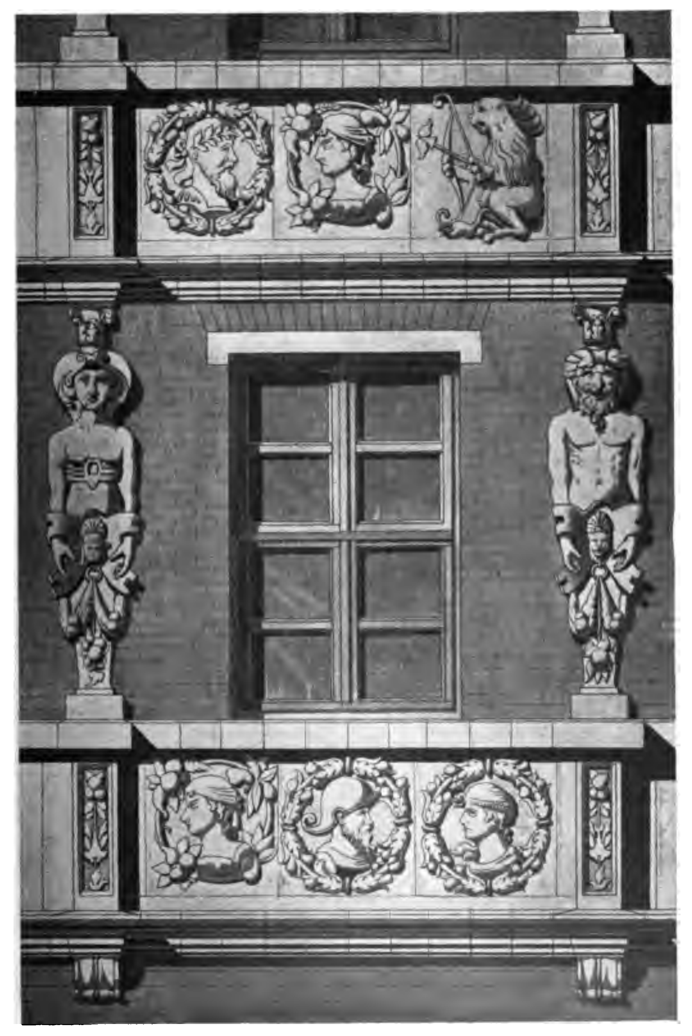


Fig. 130. Schloß Wolbeck in Westfalen. (Ortwein)

Eine andere ebenso anspruchslose farbige Erscheinung bietet der Holzbau mit Putzflächen dar. Er ist im Norden wie im Süden als sogenannter „ausgemauerter Fachwerksbau“ heimisch; doch ist seine Ausbildung da und dort verschieden. Im Norden besteht er aus regelmäßig verteilten lotrechten Ständern, welche, von vorne gesehen, durch die ganze Höhe des Hauses in gleicher Flucht übereinander stehen (Fig. 131).

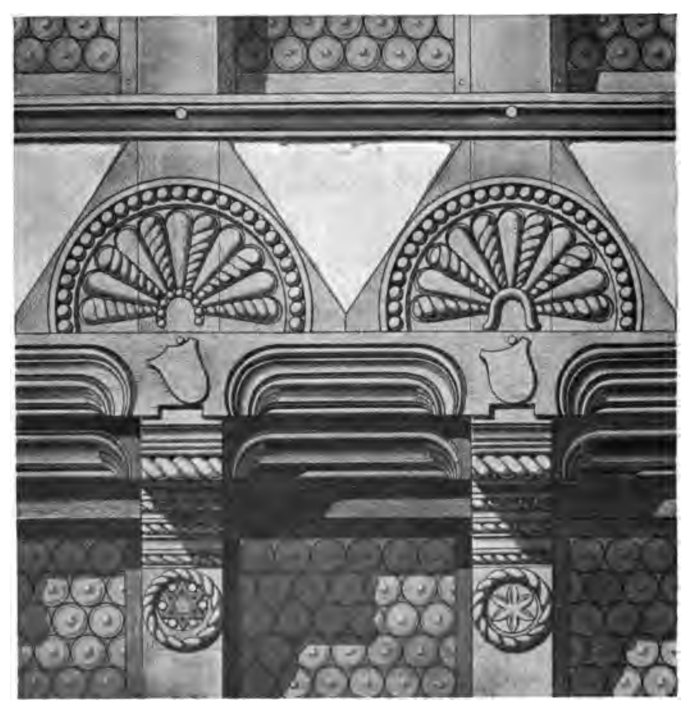


Fig. 131. Fassadenteil aus Halberstadt.
(Lambert und Stahl)

Diese Ständer tragen durch Vermittlung einer Schwelle die Balken.

Im Süden werden die Ständer oft sehr willkürlich verteilt und an ihren oberen Enden stets durch starke Rahmenhölzer miteinander verbunden. Dieser Umstand bringt es mit sich, daß sie von vorne gesehen in den einzelnen Geschossen nicht lot-

recht übereinander stehen müssen, sondern nach Belieben angeordnet werden können. Die Ständer werden durch Streben verbunden. Eine besonders reiche Musterung weisen die Brüstungen auf (Fig. 132).

Was die Fachwerksbauten besonders lebendig macht, ist das Vortreten der einzelnen Stockwerke. Diese liegen nicht, wie bei anderen Bauten, in einer Ebene, sondern jedes folgende tritt über das darunter befindliche etwas vor. In einzelnen Gegenden setzt sich dieses Vorkragen auch noch im Giebel fort, dessen Scheitel dann meist eine energisch vorspringende „Haube" ziert (s. Fig. 132). Man bezeichnet dieses Vortreten der Stockwerke mit dem Namen „Ausschüsse". Sie sind im Süden geringer als im Norden. Was sich an schmückenden Formen findet, ist fast ausschließlich auf Ständer, Riegel und Streben beschränkt. Im Norden ist der Anschluß der Schmuckformen an das Mittelalter auffälliger; manches weist sogar auf ältere Traditionen hin. (s. Fig. 131.)



Fig. 132. Fassadenteil aus Dinkelsbühl in Franken.
(Lambert und Stahl)

Im Süden findet sich meist ein Gemisch von mittelalterlichen und Renaissanceformen (siehe Fig. 132).

Das ausgiebigste Mittel zu farbigem Schmuck bot das Sgraffito und die vollfarbige Malerei. Ersteres ist meistens auf Friese und Fensterumrahmungen beschränkt, letztere überzieht, namentlich im Süden, oft die ganze verfügbare Wandfläche (Fig. 133).



Fig. 133. Haus zum Ritter in Schaffhausen.
(Nach Aufnahme von Prof. J. Widmann, München. Zeitschr. des bayr. Kunstgewerbevereins)

VI. Decken.

a) Die italienische Renaissance

hat fast alle von ihr verwerteten gewölbten Deckenformen dem Römischen entnommen. So das Tonnengewölbe, das Kreuzgewölbe, das Kuppel- und Nischengewölbe.

Das Kreuzgewölbe erhält nur noch in der frühesten Periode die schmückenden mittelalterlichen Rippen. Das Kuppelgewölbe wird von der Renaissance auf einen hohen Unterbau oder Tambour gestellt.

Diesen römischen Deckenformen hat die Renaissance noch das „Spiegelgewölbe" als eigene Erfindung hinzugefügt. Man versteht darunter jenes Gewölbe, dessen oberer Teil weggeschnitten und durch eine horizontale Ebene, den sogenannten „Spiegel" ersetzt ist. Die große Wertschätzung, deren sich dieses Gewölbe erfreute, ist wohl dem Umstande zuzuschreiben, daß es sich zur Anbringung über jeder beliebigen Grundrißform eignet.

Außer diesen gewölbten Decken findet auch noch die flache horizontalgespannte vielfache Verwertung.

Als Schmuckmittel der Decken dienen:

1. Die Kassetten. Sie kommen schon im griechischen Altertum vor. In der Renaissance erscheinen sie vielfach quadratisch oder rechteckig, wie das eigentlich die Konstruktion mit sich brachte (Fig. 134). Später treten dann auch sechs- und achtseitige (Fig. 135), ja sogar kreisförmige auf (Fig 136). An allen glattgespannten oder horizontalen Decken, ebenso an den Tonnengewölben wiederholt sich die gewählte Form der Kassette in gleicher Größe, an den Kuppeln dagegen unter stetiger Abnahme ihrer Maße (siehe Fig. 136).

   Das Kassettenmotiv wird vielfach bereichert durch Ausschmückung der Friese, Skulpierung der Gesimse und Füllung der Kassettentiefe mit Ornament, Rosetten oder figürlichen Reliefs. Vielfach tritt auch noch Farbe und Vergoldung hinzu, womit der Höhepunkt der Dekoration erreicht war.

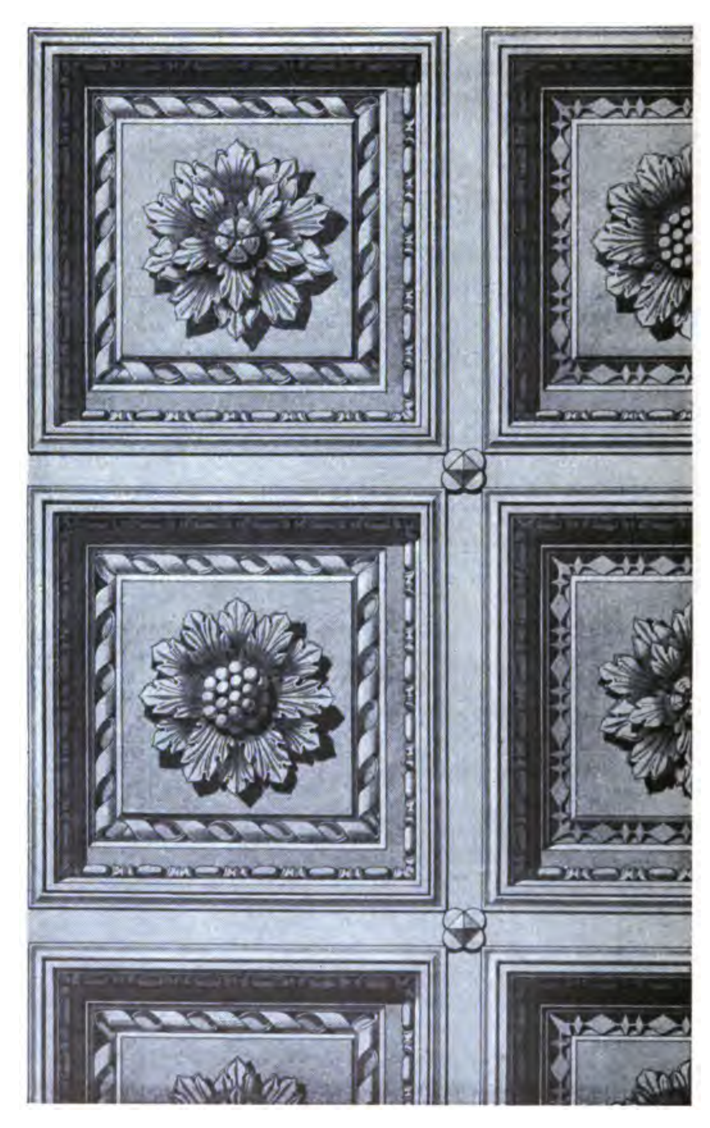


Fig. 134. Quadratische Kassettendecke aus der Cappella Pazzi in Florenz. (Förster)

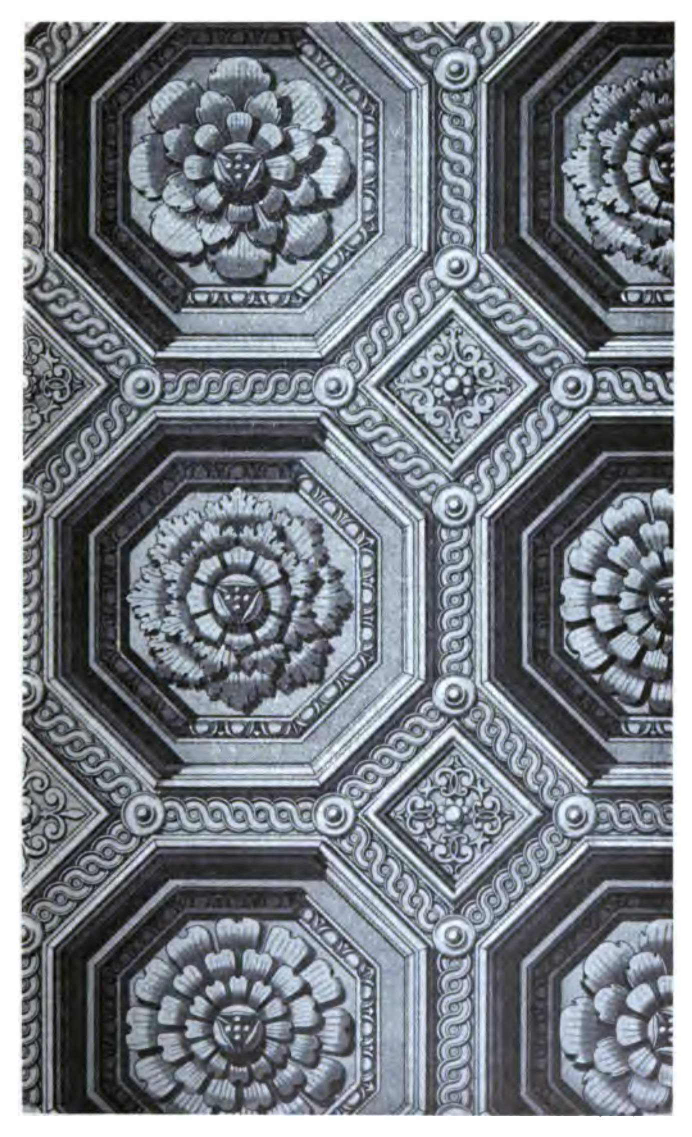


Fig. 135. Achtseitige Kassettendecke aus der Villa Cambiaso in Albaro. (Reinhardt)

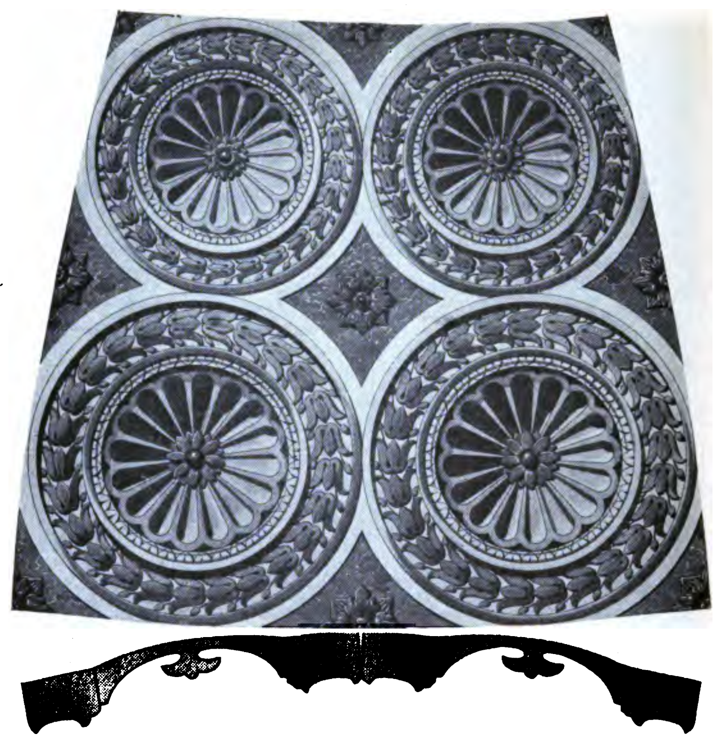


Fig. 136. Aus der Sakristei der Cappella Pazzi in Florenz.
(Förster)

2. Die Felderdecke. Sie übernimmt von der Kassettendecke das Motiv vertiefter Felder mit kräftiger Umrahmung, wiederholt aber nicht eine bestimmte Figur in regelmäßigen Abständen, sondern gruppiert kleinere und größere Felder der verschiedensten Form um einen Mittelpunkt (Fig. 137).

Dieser Wechsel der Felderformen, zu dem meistens noch der Gegensatz von geraden und gekrümmten Linien der einzelnen Felder tritt, läßt diese Decken reicher und reizvoller erscheinen als die Kassettendecken.

Die Felderdecken werden ebenso in Holz wie in Stuck ausgeführt und können reichere Behandlung erhalten durch skulpierte Gesimse, auf den Friesen angebrachte gedrehte Knäufe und ornamentale oder figürliche Ausstattung der Felder.



Fig. 137. Aus S. Crisogono in Rom.
(Nach Photographie)

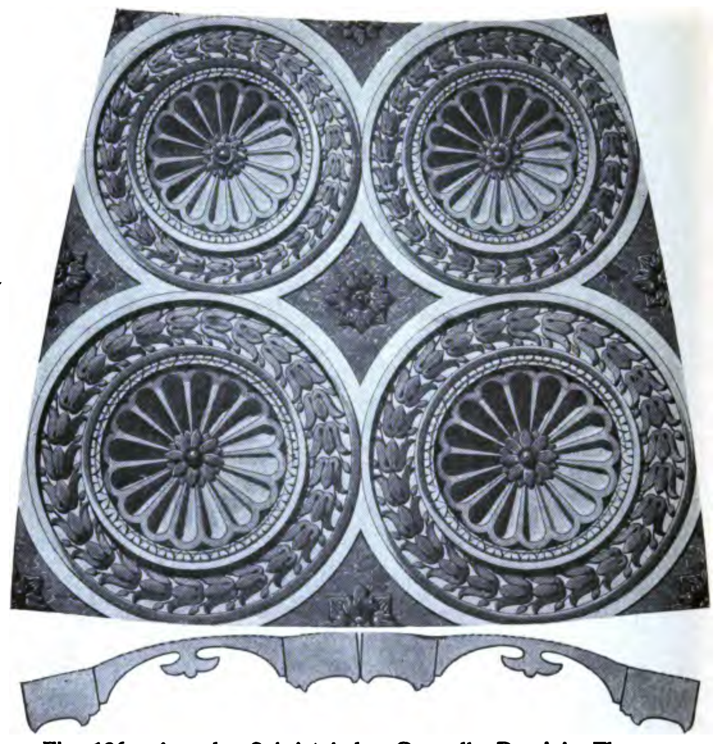


Fig. 136. Aus der Sakristei der Cappella Pazzi in Florenz.
(Förster)

2. Die Felderdecke. Sie übernimmt von der Kassettendecke das Motiv vertiefter Felder mit kräftiger Umrahmung, wiederholt aber nicht eine bestimmte Figur in regelmäßigen Abständen, sondern gruppiert kleinere und größere Felder der verschiedensten Form um einen Mittelpunkt (Fig. 137).

Dieser Wechsel der Felderformen, zu dem meistens noch der Gegensatz von geraden und gekrümmten Linien der einzelnen Felder tritt, läßt diese Decken reicher und reizvoller erscheinen als die Kassettendecken.

Die Felderdecken werden ebenso in Holz wie in Stuck ausgeführt und können reichere Behandlung erhalten durch skulpierte Gesimse, auf den Friesen angebrachte gedrehte Knäufe und ornamentale oder figürliche Ausstattung der Felder.



Fig. 137. Aus S. Crisogono in Rom.
(Nach Photographie)

3. Reliefdecken in Stuck. Dieselben sind vorzugsweise der venezianischen Renaissance eigen. Sie zeigen meistens regelmäßig wiederkehrende große Rosetten, deren Zwischenräume mit Ornament ausgefüllt sind. Sämtliche Ornamentformen prangen in reicher Vergoldung, der Grund der Decke ist meist in einem satten Blau gestrichen (Fig. 138).



Fig. 138. Venezianische Stuckdecke. Aus dem Pal. Ducale.
(Herdtle)

4. Die glattgeputzte und gemalte Decke. Ihre Ausschmückung durchläuft die ganze Skala von der einfachsten, in ein paar Farben gehaltenen Dekoration bis zur höchsten koloristischen Pracht.

b) Der Barockstil

hat alle Deckenformen von der Renaissance übernommen und ihre Ausschmückung allmählich bis zur höchsten Pracht gesteigert.

Die Dekoration der Gewölbe beherrscht jetzt, mehr noch als bisher, der Stukkateur, der sie statt der früheren Felderteilung nunmehr mit seinen großgeschwungenen Akanthusranken und dem übrigen ornamentalen Formenschatz des Stiles fast vollständig überzieht. Der Maler ist zwar nicht ganz ausgeschaltet, aber seine Arbeiten erscheinen untergeordnet, gleichsam als Füllungen innerhalb der alles überwuchernden Stuckdekoration.

Das Spiegelgewölbe ist auch im Barockstile noch eine sehr beliebte Deckenform. Es erhält, wie in der Renaissance, an der Kämpferlinie ein fortlaufendes Gesims, ebenso wird, wie dort, der Spiegel von einer profilierten Leiste eingerahmt. Die Dekoration, welche sich der Hauptsache nach auf den Spiegel beschränkt, gleicht der der übrigen Gewölbe des Barockstiles. Zuerst üppiges Rankenornament mit fortschreitender Verfeinerung, dann das Auftreten verschlungenen Bandwerkes als Zeichen des französischen Einflusses und endlich, als Vorboten des Rokoko, Stoffgehänge (Lambrequins) und Gitterwerk (Fig. 139).

Mit dem Umschwung der künstlerischen Anschauung im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts tritt der Stukkateur in den Hintergrund, und die großen Gewölbeflächen fallen der Dekoration des Malers anheim. Von jetzt an entstehen die herrlichen Kuppelgemälde mit ihrem leuchtenden Farbenglanze und ihrer perspektivischen Scheinerweiterung des Raumes — Leistungen, in denen die höhere dekorative Malerei ohne Zweifel die bedeutendsten Triumphe gefeiert hat (Fig. 140).

Felderdecken in Holz haben sich noch einige Zeit erhalten. Sie weichen von denen der Renaissance meistens nur insofern ab, als die Umrisse der Felder gerne reicher sind, oder Felder mit verschiedenen Umrissen ineinander eingeschachtelt werden. (Fig. 141). Sehr bald verwandelt sich aber die gestemmte Holzdecke in eine solche aus Stuck, deren tiefe Felder plastischen oder auch gemalten Schmuck erhalten.



Fig. 139. Dekoration eines Spiegelgewölbes aus dem k. k. Belvedere in Wien. (Baumann und Breßler



Fig. 140. Deckengemälde in der Klosterkirche zu Volders (Tirol).
(Phot. Stockhammer, Hall)

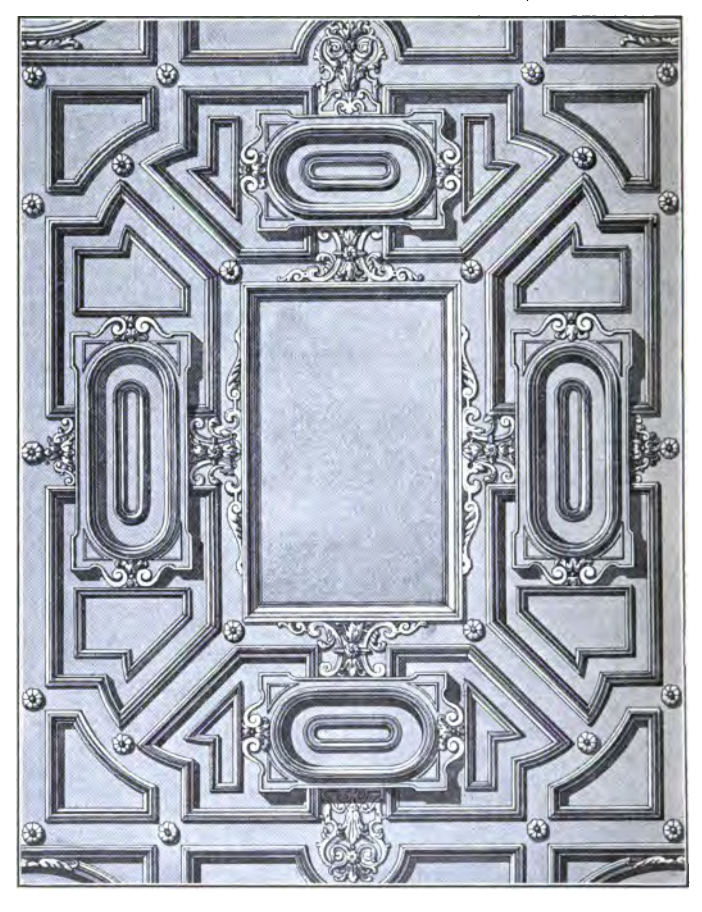


Fig. 141. Holzdecke im beginnenden Barockstil aus München.
(Phot. Köstler, München)

c) Die klassische Richtung

hat erst nach Aufhören des Barockstiles für die flache Decke eine eigenartige Dekoration geschaffen, worüber das nähere unterm Louis seize zu finden ist. Die Gewölbedekoration bewegt sich in den Formen des Barockstiles. —

d) Die deutsche Renaissance

verwertet flache und gewölbte Decken. Letztere werden entweder in mittelalterlicher Art mit Rippen geschmückt (Fig. 142), oder



Fig. 142. Vom ehemaligen Lusthause in Stuttgart.

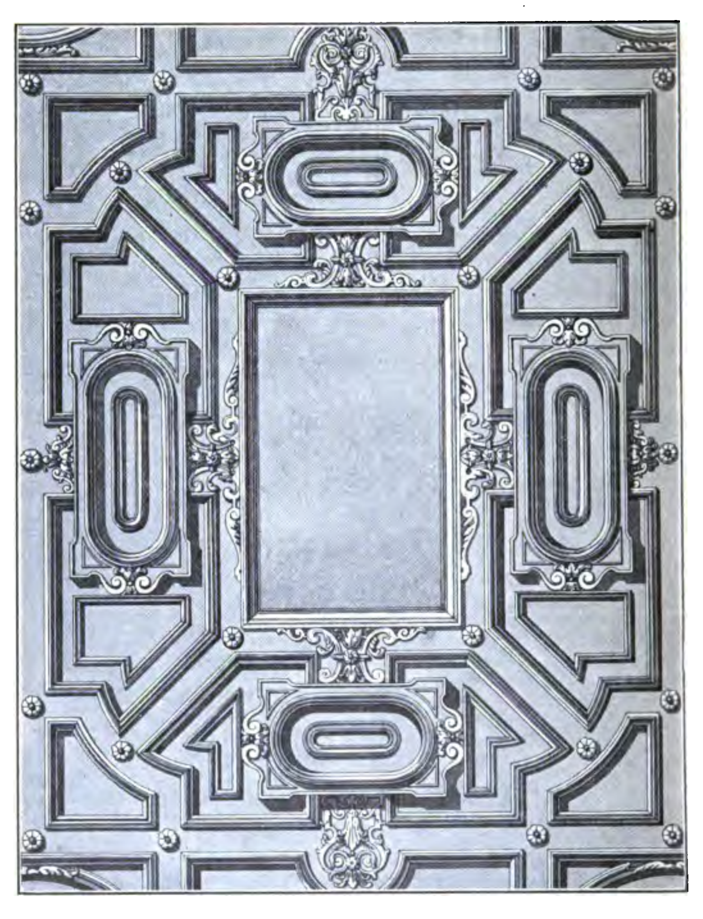


Fig. 141. Holzdecke im beginnenden Barockstil aus München.
(Phot. Köstler, München)

c) Die klassische Richtung

hat erst nach Aufhören des Barockstiles für die flache Decke eine eigenartige Dekoration geschaffen, worüber das nähere unterm Louis seize zu finden ist. Die Gewölbedekoration bewegt sich in den Formen des Barockstiles. —

d) Die deutsche Renaissance

verwertet flache und gewölbte Decken. Letztere werden entweder in mittelalterlicher Art mit Rippen geschmückt (Fig. 142), oder



Fig. 142. Vom ehemaligen Lusthause in Stuttgart.

erhalten Kassetten und Felder (Fig. 143). Die Rippengewölbe verschwinden mit der Aufnahme der letzteren.



Fig. 143. Felderdecke aus Aschaffenburg. (Hirth)

Im Profanbau war die Holzdecke häufiger als das Gewölbe. Sie kommt als gotisch profilierte Balkendecke mit Renaissanceformen während der ganzen Stilperiode vor (Fig. 144 u. 145).



Fig. 144. Aus dem Neustädter Rathaus in Braunschweig. (Ortwein)



Fig. 145. Aus Rothenburg a. d. Tauber. (Ortwein)

Frühzeitig erscheint an den horizontalen Decken auch schon die von Italien übernommene Kassette, welche alle Phasen, von der einfachsten Bildung angefangen, bis zur höchsten Prachtentfaltung durchläuft (Fig. 146).

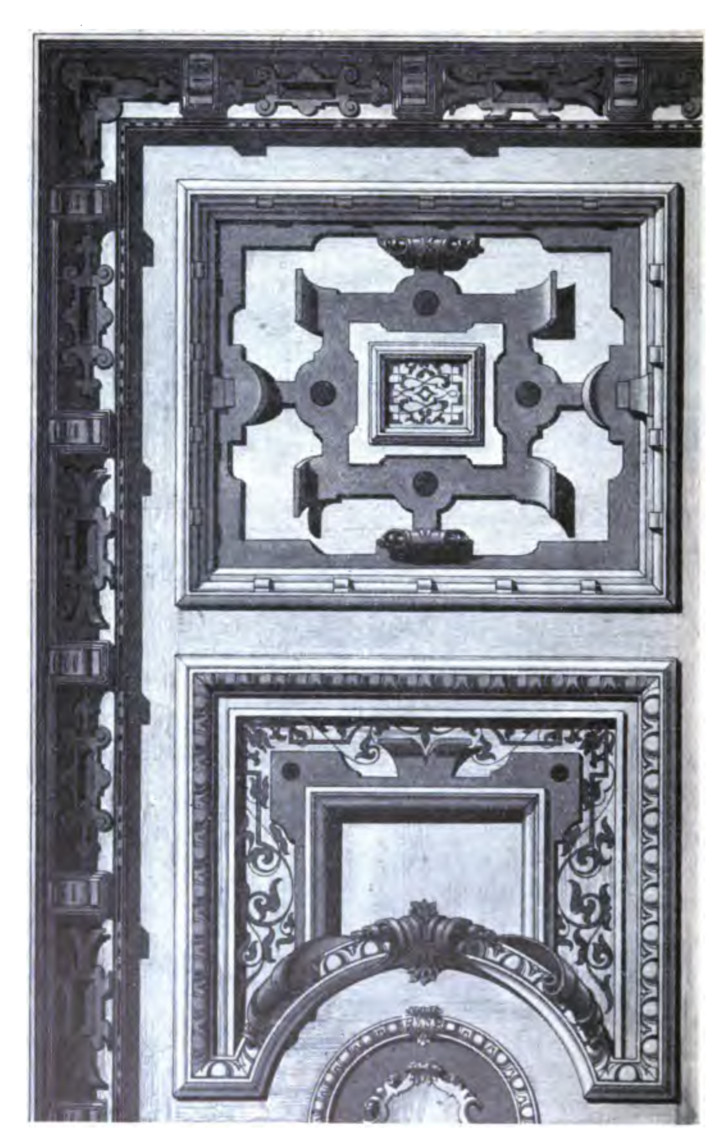


Fig. 146. Decke aus dem Schlosse in Dachau,



jetzt im Bayr. Nationalmuseum zu München.
(Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins)

Die beliebteste und von der deutschen Renaissance am meisten bevorzugte Decke ist die Felderdecke. Auch diese wird durch interessante Umrisse der Felder, gedrehte Knäufe, auf- und eingelegte Ornamente, aufgesetzte Bossen u. a. m. zum größtmöglichen Reichtum gesteigert. Da zu alledem auch noch die Kontraste der verschiedenartig gefärbten Hölzer treten, werden diese Decken oft zu ganz bedeutenden Schmuckstücken der Innenräume (Fig. 147).



Fig. 147. Aus dem Schlosse Ambras bei Innsbruck. (Hirth)

VII. Der Giebel.

a) Die italienische Renaissance.

Der Giebel wird als oberster Abschluß der Bauwerke nur an kirchlichen Bauschöpfungen verwertet; am Profanbau fehlt er gänzlich; dagegen ist er über Fenstern, Portalen usw. sehr häufig und zeigt, wie seine römischen Vorbilder, entweder die Dreiecks- (Fig. 148) oder Segmentbogenform (Fig. 149).



Fig. 148. Vom Palast Cuccoli in Florenz. (Herdtle)



Fig. 149. Aus dem Vatikan in Rom. (Geymüller)

Als eigene Erfindung fügt die Renaissance noch den halbkreisförmigen Giebel an, der ganz besonders im Venezianischen beliebt, aber auch im Florentinischen nicht selten ist. Fuß- und Scheitelpunkte desselben erhalten fast ohne Ausnahme Schmuck durch Palmetten oder palmettenartige Gebilde (Fig. 150). Andere als die genannten drei Giebelformen verwendet die italienische Renaissance nicht.



Fig. 150. Aus S. Spirito in Florenz. (Förster)

b) Der Barockstil

behält nur die beiden erstgenannten Giebelformen bei, bildet dieselben aber in einer womöglich noch weitergehenden Weise um, als die Gesimse. Sämtliche Barockgiebel, so verschiedenartig sie auch erscheinen mögen, lassen sich in nachstehende fünf Gruppen einteilen.

1. Das Giebelgesims, ob geradlinig oder segmentförmig oder als Wellen- oder in einer noch reicheren Linie aufgebogen, wird im Giebelscheitel ausgebrochen, so daß nur noch die Giebelanfänger stehen bleiben, während das Horizontalgesims, wie bisher, ohne Unterbrechung durchgeführt und allenfalls ver-

kröpft wird. Die ausgebrochene Mittelpartie wird gern mit Ornament, Kartuschen, Büsten usw. geschmückt (Fig. 151).



Fig. 151. Vom Rathaus in Zürich.
(Lambert und Stahl)

An Portalen wird statt dieses Schmuckes häufig ein Rund- oder Ovalfenster mit oft hoch hinaufgebauter Umrahmung angebracht (Fig. 152).



Fig. 152. Seitenportal der Michaelskirche in München.
(Lambert und Stahl

Mit der fortschreitenden Entwickelung beginnen sich dann die beiden, bisher zur Mauerflucht parallel gestandenen Giebelanfänger zu drehen (oft auch noch einzurollen), so daß sie mit der Wandfläche einen beliebigen Winkel bilden (Fig. 153).



Fig. 153. Vom Palais Thun in Prag. (Lambert und Stahl)

Dieser Drehung folgen auch die unter den Giebelanfängern liegenden Teile des Horizontalgesimses samt den darunter befindlichen Stützen (s. Fig. 153). Der letzte Schritt, der in dieser Richtung möglich war, bestand darin, diese Drehung so lange fortzusetzen, bis sich die beiden Giebelanfänger, statt nach innen, vollständig nach außen kehrten (Fig. 154).



Fig. 154. Von den Uffizien in Florenz. (Herdtle)

In allen vorgenannten Fällen läuft das Horizontalgesims ohne Unterbrechung durch, und nur das Giebelgesims erleidet den umbildenden Angriff.

2. Das Giebelgesims, gleichviel welche Linie dasselbe angenommen hat, wird ohne Unterbrechung durchgeführt; dafür aber das Horizontalgesims, ob verkröpft oder unverkröpft, in der Mitte ausgebrochen. Wieder füllen Ornamentmassen, Kartuschen, Trophäen usw. das hierdurch entstandene Feld (Fig. 155).



Fig. 155. Vom Wendischen Seminar in Prag. (Fiedler)

3. Giebel- und Horizontalgesims wird ausgebrochen und die Mittelpartie abermals in der oben angegebenen Weise geschmückt (Fig. 156).



Fig. 156. Vom Kgl. Schloß in Berlin. (Dohme)

4. Das Horizontalgesims fällt ganz weg, und nur der Giebel, in einer einfachen oder reichen Linie mit oder ohne Verkröpfung, bleibt erhalten (Fig. 157).



Fig. 157. Von einem Wohnhaus am Hradschin in Prag. (Fiedler)

Dieses Motiv wirkt ganz besonders dann hochbarock, wenn die geraden Linien des Giebels durch nach innen geschweifte ersetzt werden, die dann in eine Spitze auslaufen oder durch ein kurzes wagrechtes Stück verbunden sein können.

5. Als letztes ist noch zu nennen das Ineinanderschachteln zweier Giebel von verschiedener Form. Das eine Mal zeigen dieselben wenig barocke Veränderung; ein anderes Mal sind sie im Scheitel ausgebrochen; im äußersten Falle auch noch das Hauptgesims oder wenigstens ein paar seiner Teile. Hochbarock gestaltet sich das Motiv, wenn sich außerdem noch die äußeren oder inneren Giebelanfänger volutenförmig einrollen (Fig. 158).

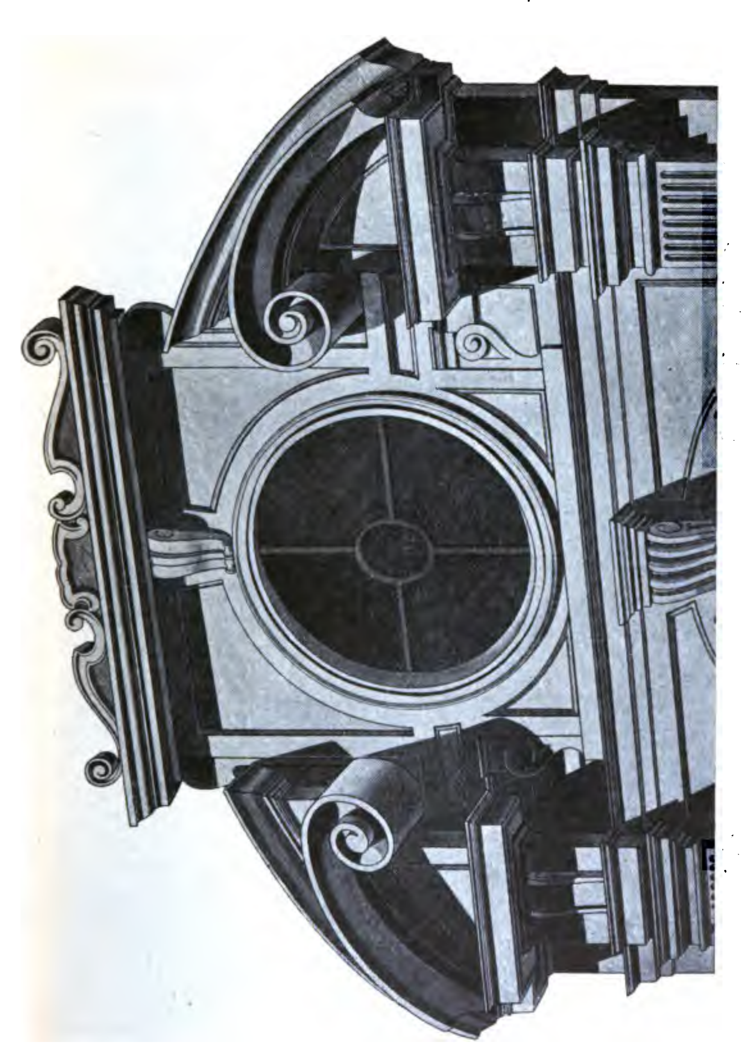


Fig. 158. Vom Hauptportal der St. Michaelskirche in München. (Herdtle)

c) Die klassische Richtung

kennt nur den unverkröpften und ungebrochenen antiken Dreiecksgiebel, welchen sie im Gegensatze zur Renaissance auch als obersten Abschluß von Profanbauten verwertet. In der Anwendung dieses

Giebels liegt eines der hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Barockstil und der klassischen Richtung (Fig. 159).



Fig. 159. Vom Großherzoglichen Palais in Mainz. (Lambert und Stahl)

d) Die deutsche Renaissance

verwertet in ihrer Frühperiode den mittelalterlichen Stufengiebel fast unverändert. (Fig. 160).



Fig. 160. Giebel vom Deutschherrenhause in Heilbronn. (Dollinger)

In Verbindung mit dem Stufengiebel erscheinen, wie im Gotischen, öfters noch kleine Türmchen an den Fußpunkten und der Spitze des Giebels (Fig. 161).



Fig. 161. Giebel vom Rathause in Biberach. (Dollinger)

Auch die Erinnerung an den gotischen, durch Fialenschmuck stark ausgezackten Giebel hat sich in der deutschen Frührenaissance erhalten, nur hat dieselbe die gotischen Fialen in ihre Formensprache umgesetzt. Diese fialenartigen Gebilde stehen, wie in der Gotik, entweder auf dem Giebel, so daß sie bündig mit der Giebelfläche sind (Fig. 162), oder vor der Giebelfläche, wodurch

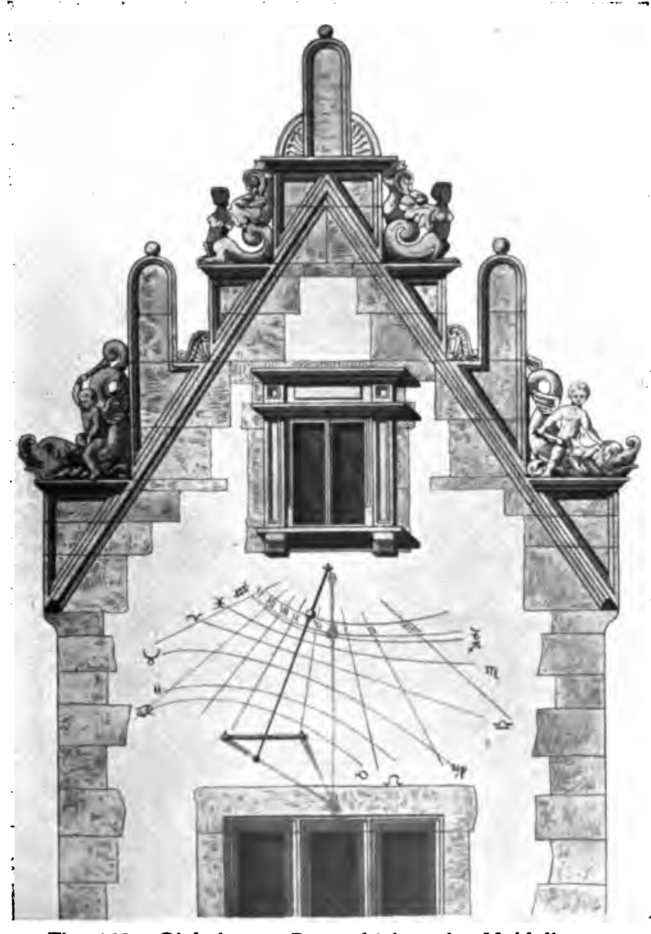


Fig. 162. Giebel vom Ruprechtsbau des Heidelberger Schlosses. (Lambert und Stahl)

sie dieselbe in lotrechter Weise gliedern. Fußbildung und oberster Abschluß der fialenartigen Gebilde werden in mannigfaltigster Weise gestaltet (Fig. 163).

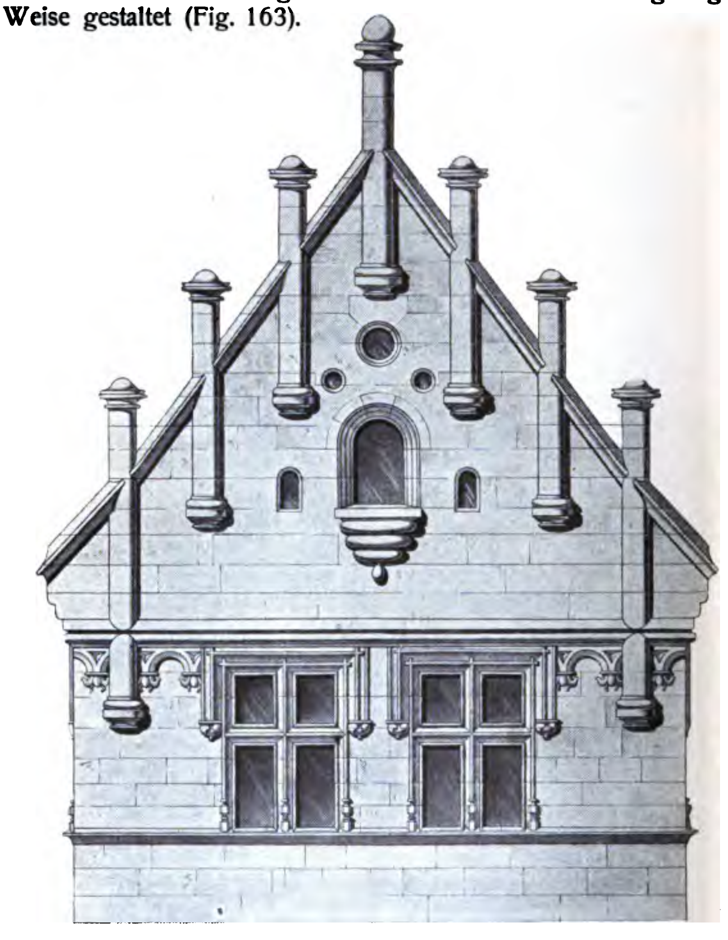


Fig. 163. Giebel vom Tucherhaus in Nürnberg. (Steinlein)

Den Ausgangspunkt für die Entwicklung des charakteristischen deutschen Renaissancegiebels bilden aber nicht die beiden letztgenannten, sondern der Stufengiebel. Sein Entwicklungsgang soll im Nachstehenden dargestellt werden.

1. Die Stufen vergrößern sich bis zur Stockwerkshöhe und erhalten halb- (Fig. 164) oder viertelkreisförmige (Fig. 165), mit Gesims abgeschlossene Aufsätze. Zum Schmucke

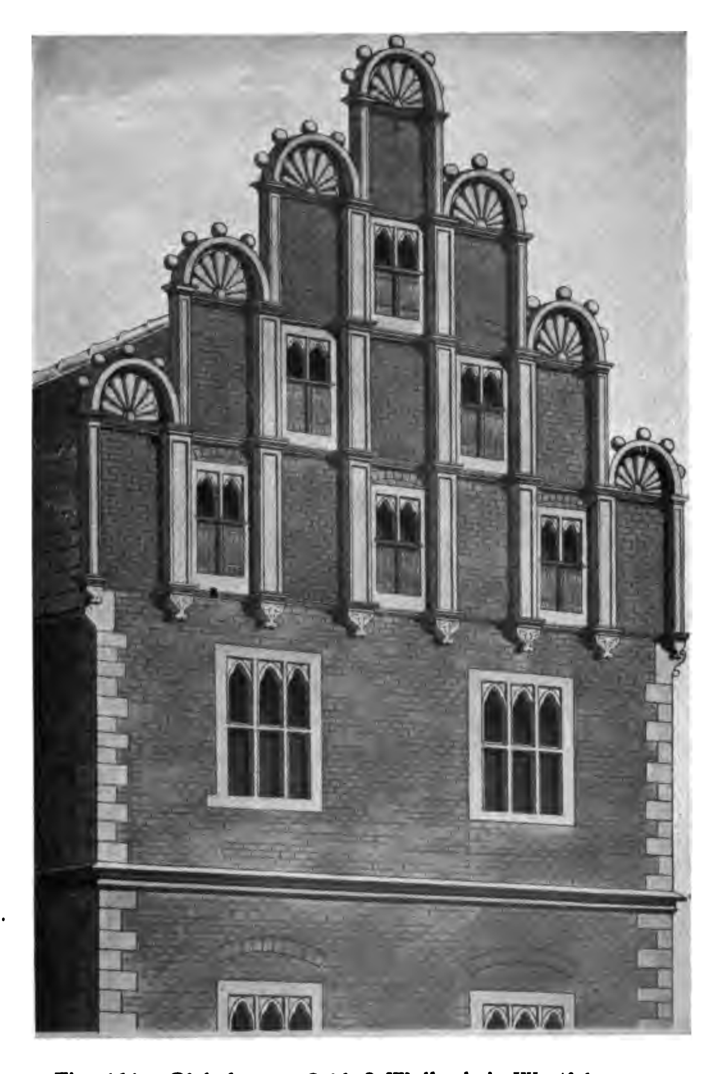


Fig. 164. Giebel vom Schloß Wolbeck in Westfalen. (Ortwein)

derselben wird mit Vorliebe das nach dem Mittelpunkte gerichtete Pfeifenornament herangezogen und die Rückenlinie des Gesimses mit einer Anzahl Kugeln besetzt (s. Fig. 164 u. 165).

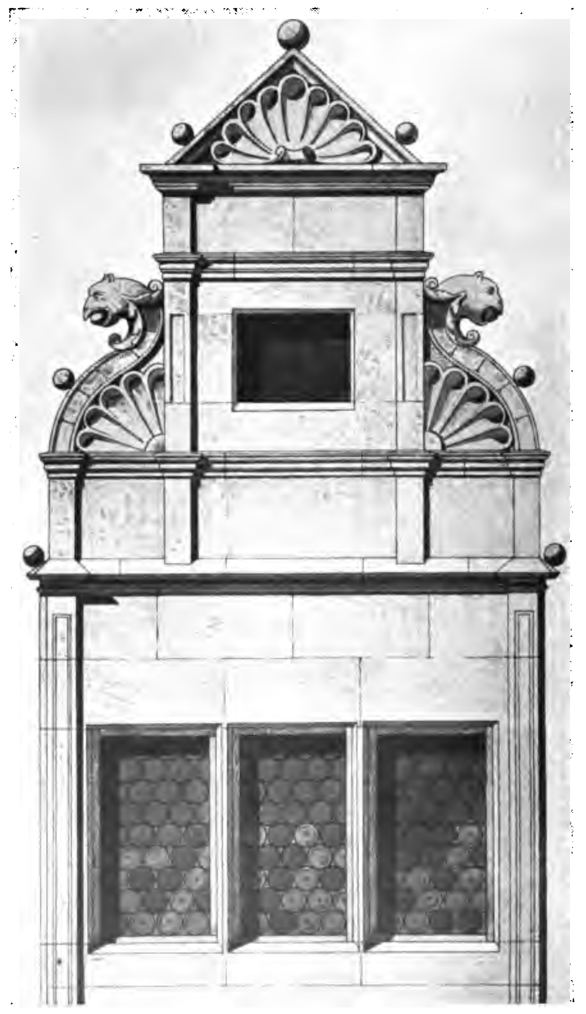


Fig. 165. Vorbau von einem Wohnhaus in Lemgo.
(Lambert und Stahl)

2. Darauf folgt das Abschließen der Einzelstufen mittels Wellenlinien (Fig. 166).

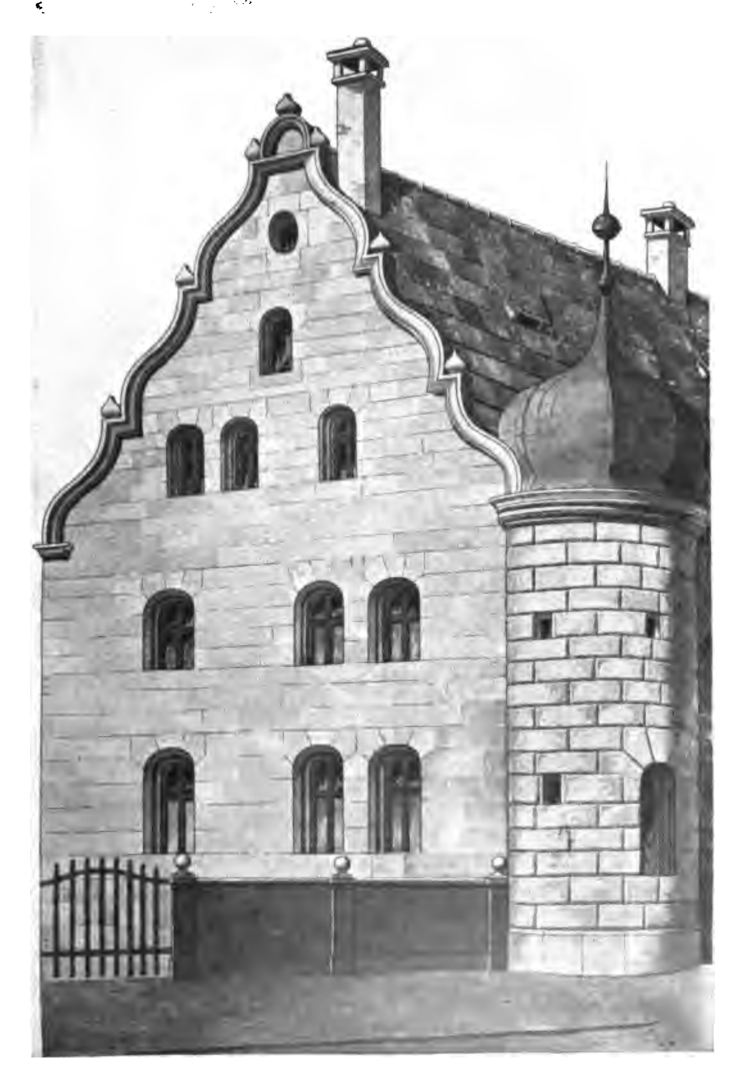


Fig. 166. Von einem Wohnhaus am Hallplatz in Nürnberg.
(Steinlein)

3. Im weiteren Verlaufe rollt sich deren unterer Teil volutenförmig ein, während der obere unverändert bleibt (Fig. 167),



Fig. 167. Giebel vom Klostergebäude in Wörishofen.
(Nach Photographie)

oder sich lotrecht der senkrechten Stufenseite anschließt (Fig. 168).

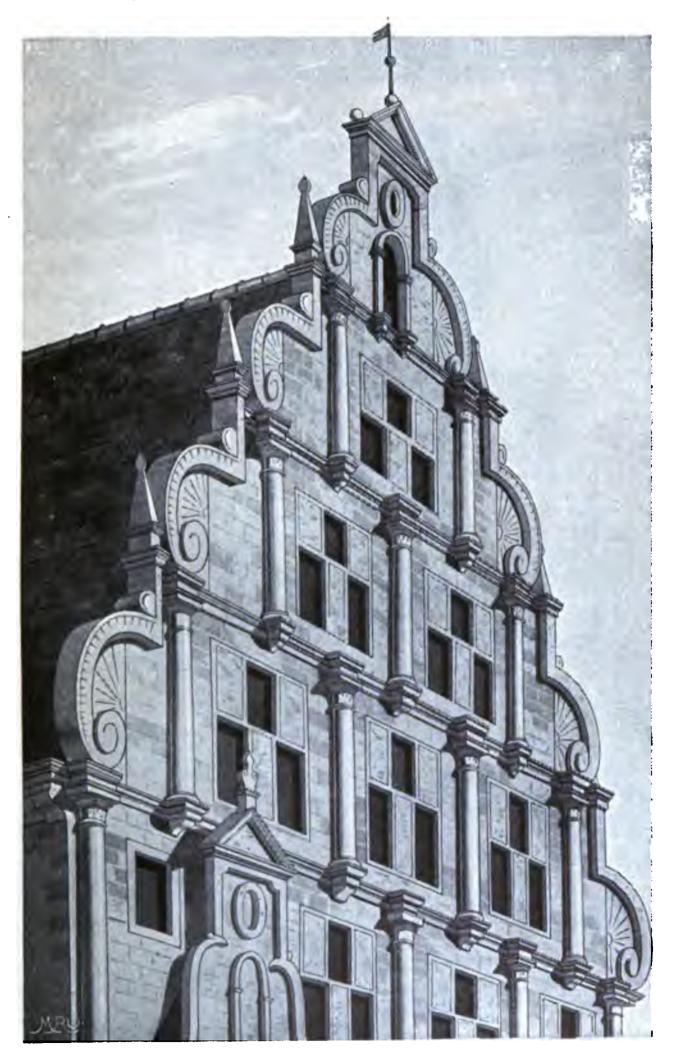


Fig. 168. Von einem Hause in Lemgo.
(Lübke)

4. Im weiteren wurde auch der obere Teil der Wellenlinie eingerollt, so daß dieselbe nunmehr zur stetigen Volute wurde (Fig. 169).
5. Aus der stetigen Volute wurde dann die gebrochene mit einem senkrechten Stück zwischen den Einrollungen, über

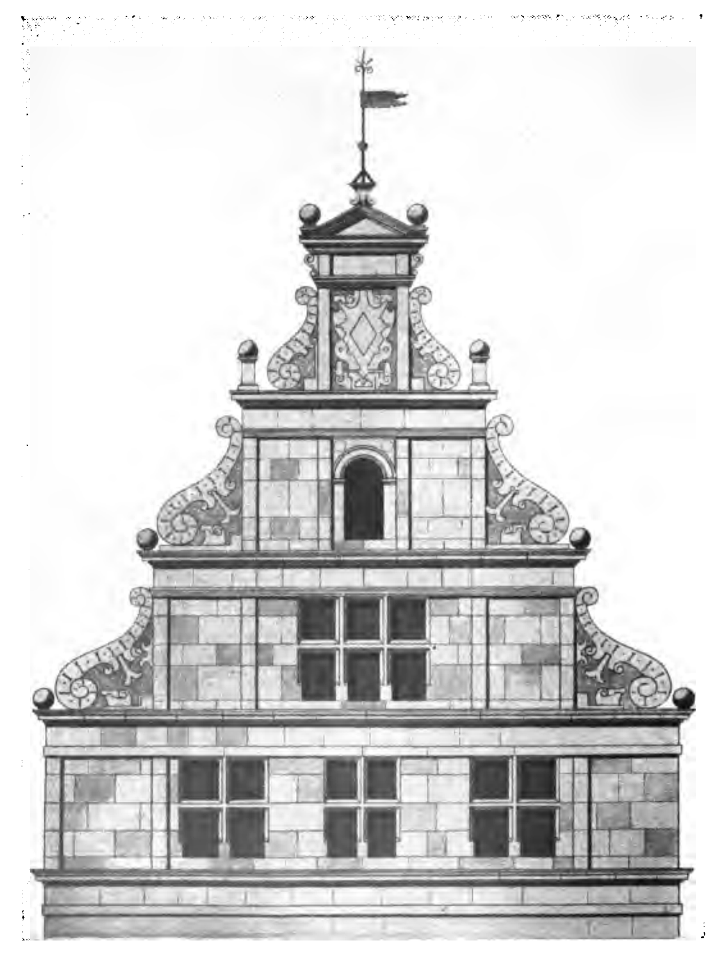


Fig. 169. Giebel eines Wohnhauses in Hameln.
(Ortwein)

welches die beiden Voluten verlängert und hornartig auf- oder abwärts gebogen werden (Fig. 170). Mit diesem Schritte begann dann die Willkür, die rasch zu den unschönen und äußerst barocken Giebelrandbildungen der späteren deutschen Renaissance führte.

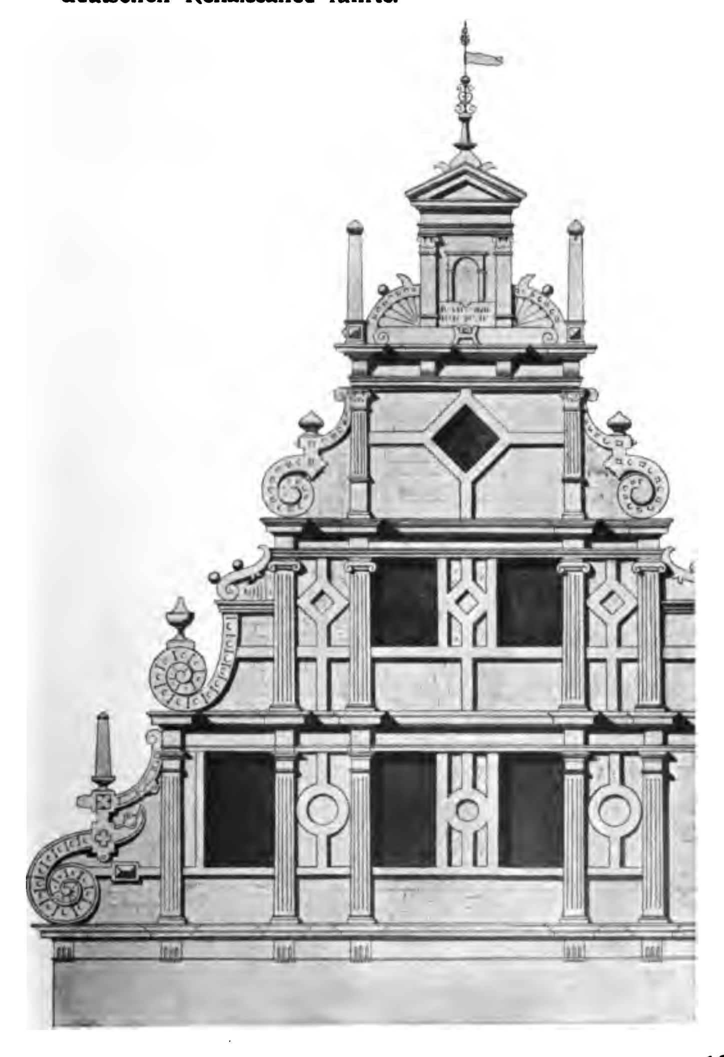


Fig. 170. Giebel vom Rathause in Celle. (Ortwein)

In Verbindung mit diesen stufenfüllenden Formen erscheinen häufig hohe, schlanke Obelisken, welche wesentlich zur Auszackung des Giebels beitragen und dadurch wieder lebhaft an die früheren, fialengeschmückten gotischen Giebel erinnern (Fig. 171).



Fig. 171. Giebel von einem Wohnhaus in Heilbronn.
(Lambert und Stahl)

VIII. Dächer.

a) Die italienische Renaissance

kennt im Profanbau nur das flache Dach ohne weitere Schmuckformen. Auch die Turmdächer und Helme zeigen außer der etwa vorkommenden Belebung mit Füllungen keinerlei weiteren Schmuck (siehe Fig. 184).

Die Kuppelflächen erhalten als Schmuck gerne flach vortretende Rippen, öfters auch Füllungen oder schuppenförmige Eindeckung (siehe Fig. 185).

b) Der Barockstil

hat durch den Angriff auf die gerade Linie des Daches eine Anzahl neuer charakteristischer Dachformen geschaffen. Es erscheint jetzt die gebrochene (Fig. 172) oder die aus geraden und geschweiften zusammengesetzte (Fig. 173), oft auch die aus konkaven Scheitel- und ebensolchen Sattelflächen gebildete (Fig. 174), welche alle zusammen als „Mansardendächer" bezeichnet werden. Dazu kommt noch das Tonnendach mit konvexen Sattel- und flach geneigten, oder eine Stufe bildenden Scheitelflächen (Fig. 175). In vielen Fällen findet aber auch noch die ungebrochene Linie des Daches Verwertung.

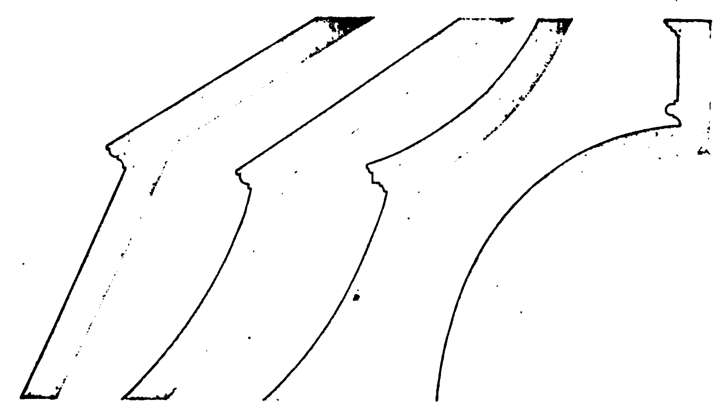


Fig. 172. Fig. 173. Fig. 174. Fig. 175.

Fig. 172. Eremitage in Kopenhagen. Fig. 173. Schloß Ludwigsburg. Fig. 174. Japanisches Palais in Dresden. Fig. 175. Zwinger in Dresden.

(Dohme)

Die reichsten Dachformen, die aus den verschiedenartigsten geschweiften Linien zusammengesetzt sind, erhalten meistens die Eck- und Mittelbauten ausgedehnter Bauschöpfungen, ganz besonders auch die vielfach vorkommenden kleinen Pavillons (Fig. 176).

Dieses Beispiel, welches der Hauptsache nach der klassischen Richtung angehört, liefert einen sprechenden Beweis dafür, daß bis zum gänzlichen Erlöschen des Barockstils die beiden entgegengesetzten Richtungen — die barocke und die strenge oder klassische — in der Regel an einem und demselben Bauwerk vereinigt auftreten.



Fig. 176. Pavillon in Bern. (Lambert u. Stahl)

Zum Schmucke der Dächer, vorwiegend ihrer Sattelflächen, dienen die für den Stil charakteristischen Dachfenster oder Lukarnen. Sie haben entweder runde oder häufiger die besonders bevorzugte ovale Form, sind stets von einer sich nach unten verbreiternden Einfassung umgeben und meist von einem geschweiften Gesimse gekrönt (Fig. 177).



Fig. 177. Dachfenster vom Schloß Ludwigsburg.
(Lambert und Stahl)

Die Dächer der Kuppeln zeigen dieselben Schmuckformen wie die der Renaissance.

c) Die klassische Richtung

bleibt bei dem flachen, schmucklosen Dach der italienischen Renaissance oder verwertet eine reichere Dachform des Barockstiles.

d) Die deutsche Renaissance

hat, wie bei vielen ihrer Werkformen, so auch bei der des Daches an die mittelalterliche Tradition angeschlossen und das hohe, steile gotische Dach bis an ihr Ende beibehalten. Die Belebung der großen Flächen forderte von selbst zur reichlichen Anbringung von Dachfenstern heraus, die am häufigsten die Form eines Zelt- (Fig. 178) oder Giebeldaches erhalten (Fig. 179).



Fig. 178. Von der Lütterwage in Nymwegen. (Ewerbeck)



Fig. 179. Vom Haus der Margareta von Österreich in Mecheln. (Ewerbeck)

Im Laufe der Entwickelung vergrößern sich die Dachfenster und rücken in die Fluchtlinie der Mauer vor (Fig. 180); endlich werden zwei oder mehrere zusammengruppiert, so daß sie zu förmlichen Seitengiebeln des Hauses werden (Fig. 181).



Fig. 180. Vom Maierplatz in Antwerpen. (Ewerbeck)



Fig. 181. Aus Nymwegen. (Ewerbeck)

IX. Türme und Kuppeln.

a) Die italienische Renaissance

hat Türme hauptsächlich an Rathäusern und größeren Kirchenbauten angebracht. An letzteren stets nur dann, wenn sie als drei- oder fünfschiffige Langkirchen ausgebildet waren. An den Rathäusern sind die Türme stets organisch mit den Bauwerken verbunden. Zu ihrer Ausschmückung werden größtenteils Motive der vorausgegangenen Stilperiode, wie Ecktürmchen, Rundbogenfriese und Zinnenkränze benutzt, so daß der Gesamteindruck weit mehr an das Mittelalter als an die Renaissance erinnert (Fig. 182).

Bei den kirchlichen Bauschöpfungen blieb die Renaissance einer alten Tradition treu und bezog den Turm (Campanile) nicht wie im Norden mit in die Fassade ein, sondern stellte ihn als Freibau an die Langseite.

Im Querschnitt sind die Türme der Frühperiode meist quadratisch, durch schwache Gurtgesimse geteilt und mit einem flachen Zeltdach abgedeckt (Fig. 183).

Der Turm der Hochrenaissance geht in der Regel aus dem Viereck in das Achteck über und wird durch kräftige Gesimse in mehrere Stockwerke geteilt. Jedes einzelne Geschoß erhält eine Gliederung durch Reliefordnungen oder Bogenstellungen.

Der oberste Abschluß des Turmes wird entweder durch eine kleine Kuppel oder einen nicht allzu schlanken Steinhelm gebildet (Fig. 184).



Fig. 182. Vom Pal. Publico in Pienza.
(Raschdorff)

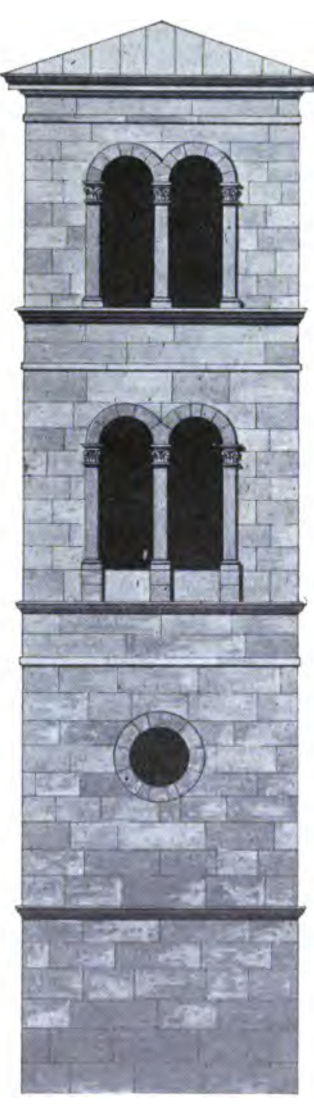


Fig. 183. Vom Dom in Cortona. (Durm)



Fig. 184. Von der Kirche in Montepulciano. (Geymüller)

An reinen Zentralbauten kommen Türme nicht vor; dafür aber erhalten dieselben stets eine hochaufragende, die ganze Bauanlage beherrschende Kuppel. Schon im römischen und mehr noch im byzantinischen Stile ist die Kuppel der Gegenstand einer weitgehenden Steigerung geworden, und heute noch bezeugen die erhaltenen Denkmäler, daß die Kunst des Wölbens schon im Altertum eine hochentwickelte war.

Die mächtige Kuppel des römischen Pantheon (26 v. Chr. erbaut) ruht noch direkt auf den Außenmauern. Dadurch ist das Innere auf einen einzigen Raum beschränkt.

An dem Hauptwerke des byzantinischen Stiles, der Sophienkirche in Konstantinopel (532—559 n. Chr. erbaut), ruht die Kuppel schon auf vier schlanken Pfeilern und ist von einer Anzahl gewölbter Räume umgeben, so daß der Grundriß die Form des griechischen Kreuzes erhält.

Wenn dieser Fortschritt gegenüber dem Römischen auch ein gewaltiger war, so haben doch erst die beiden Hauptmeister der Renaissance, Brunellesco und Bramante, den Kuppelbau bis zur höchsten Vollendung ausgebildet. Brunellesco setzte, zum erstenmal am Dom zu Florenz, auf den Scheitel der Kuppel eine „Laterne“ (Fig. 185). Durch diese gewinnt nicht nur die äußere Silhouette, sondern auch die innere Beleuchtung derselben wesentlich.

Antike Kuppeln blieben im Scheitel offen, wenn sie Oberlicht erhalten sollten, mittelalterliche hatten ein solches überhaupt nicht.

Die zweite nicht minder bedeutsame Neuerung gelangte durch Bramante zur Einführung, indem er die Kuppel auf einen hohen, kreisförmigen, von mächtigen Lichtöffnungen durchbrochenen Unterbau oder „Tambour“ stellte (siehe Fig. 185).

Die römischen Kuppeln erscheinen im Äußeren nur als flache Kugelausschnitte von geringer Höhe; auch im Byzantinischen haben sie noch diese Form, doch ist ihre Höhe schon bedeutender. Im Orient, und zwar in Zentralsyrien, bietet die Kuppel zum erstenmal ihre vollständig sichtbare Drehungsfläche dar, wie sich auch dort die ersten Anfänge eines eigenen zylindrischen Unterbaues oder Tambours finden. Während letzterer aber noch niedrig ist, erhält er in der italienischen Renaissance durch Bramante eine bedeutende Höhe, wodurch nicht nur die Kuppel im Äußeren mehr zur Geltung kommt, sondern auch ihre innere

Beleuchtung im Vereine mit der lichtspendenden Laterne viel prächtiger wird.



Fig. 185. Chiesa della Madonna in Cortona. (Geymüller)

verbindet die Türme, auch in Italien, häufiger mit der Fassade, als das die Renaissance getan hatte; diesseits der Alpen war schon seit der frühromanischen Periode dieses Einbeziehen in die Fassade traditionell.

Nicht allzu selten sind jetzt doppeltürmige Anlagen. Dieselben werden besonders dann zu sehr imposanten Erscheinungen, wenn außer dem Turmpaar noch eine hochragende, auf einem mächtigen Tambour ruhende und von einer lebhaft silhouettierten Laterne gekrönte Kuppel angeordnet wird. Diese Anordnung setzt natürlich voraus, daß die ganze Bauanlage sich über der Grundrißform des lateinischen Kreuzes erhebt, auf dessen Vierungsquadrat die Kuppel errichtet werden konnte.

Der quadratische Querschnitt der Barocktürme geht in deren Oberteil nicht immer in das Achteck über, wohl aber ist das Abschrägen oder konkave Einziehen der Ecken sehr beliebt (Fig. 186).

Auch die Stockwerksteilung durch Ordnungen findet sich vielfach, wobei die Gesimse wieder die üblichen Kröpfungen, Schwingungen und Brechungen erhalten.

Die reichste Ausbildung weisen die Bekrönungen der Türme auf, gleichviel ob sie als kleine Kuppeln, die bei größeren Werken meist noch eine Laterne aufgesetzt erhalten, oder als Helme gebildet



Fig. 186. Barockturm nach Herdtle.

sind. Besonders an letzteren suchte der Stil durch schwellende Ausbauchungen und energische Einziehungen, sowie durch das sehr beliebte Besetzen der abgeschrägten Ecken mit mächtigen, gebrochenen Doppelvoluten die Erscheinung aufs höchste zu steigern (siehe Fig. 186).

Schon die Spätgotik hatte begonnen, den Turmhelmen durch verschiedene Zutaten eine lebhaft bewegte Umrißlinie zu verleihen, aber erst im Barockstil hat dieses Bestreben seinen Höhepunkt erreicht.

Die Kuppelbauten des Barockstiles unterscheiden sich von denen der Renaissance vorzugsweise durch die reichere Laterne, wohl auch durch eine über dem Hauptgesims des Tambours angeordnete Balustrade und damit verbundene Aufstellung von Vasen, Obelisken usw., wodurch sich auch am Fuße der Kuppel die für den Barockstil charakteristische lebhafte Silhouette ergab.

c) Die klassische Richtung

hat sich zum Teil der Turmgestaltung der Hochrenaissance, zum Teil der des Barockstiles angeschlossen. Türme in rein klassischem Stile wurden nicht geschaffen.

d) Die deutsche Renaissance.

Da der Kirchenbau in der deutschen Renaissance eine sehr untergeordnete Rolle spielt, sind auch größere Turmbauten selten. Ein Bedürfnis nach neuen Sakralbauten bestand nicht oder doch nur in geringem Grade, da die vorausgegangene, erzeugnisreiche gotische Periode dasselbe vollauf befriedigt hatte.

Außerdem hinterließ die Gotik noch eine Anzahl unvollendeter Werke, die von der Renaissance meistens in den Formen der Spätzeit zu Ende geführt wurden. Nur an einzelnen Details macht sich hin und wieder der neue Stil bemerkbar.

Kleinere Türme sind dagegen an Schlössern, Rathäusern usw. häufig. Sie gehen meist aus dem Viereck in das Achteck über (Fig. 187), oder haben überhaupt achteckigen Querschnitt (Fig. 188). Die Bekrönung wird meist von einem Helmdach

gebildet, welches oft noch eine hochragende Laterne erhält (siehe Fig. 187).



Fig. 187. Rathausturm in Eisenach.
(Herdtle)

Fig. 188. Von einer früheren Kirche zu Brügge.
(Ewerbeck)

X. Fenster und Portale.

a) Italienische Renaissance.

Die von der italienischen Renaissance verwerteten Lichtlinien der Fenster sind zum Teil den römischen, zum Teil den mittelalterlichen Formenkreisen entnommen. In der Frühperiode erscheint vereinzelt noch der Spitzbogen, der Kielbogen und der gebrochene Kielbogen, doch werden diese Linien bald verlassen. Das charakteristische Fenster der Frührenaissance ist das mittelalterliche, gekuppelte, durch ein schwaches Säulchen geteilte Rundbogenfenster, welches von einem größeren Entlastungsbogen überspannt ist. Die Rückenlinie des letzteren zeigt öfters noch den Spitzbogen, allerdings meist stark gedrückt (Fig. 189).



Fig. 189. Vom Pal. „lo Strozzino“ in Florenz. (Timler)

Bemerkenswert ist, daß nur das gekuppelte, rundbogige Backsteinfenster während der ganzen Stilperiode der Renaissance erhalten blieb, das Hausteinfenster aber mit der Hochrenaissance verschwand.

Außer dem vorgenannten gekuppelten Rundbogenfenster verwertet die Frührenaissance, allerdings seltener, auch noch die einfache, halbkreisförmig geschlossene (Fig. 190), und für untergeordnete Räume die rechteckige Lichtöffnung (Fig. 191).

Beide werden meistens mit breiten profilierten Rahmen eingefaßt (siehe Fig. 190 u. 191).



Fig. 190. Vom Palazzo Gondi in Florenz (Raschdorff)

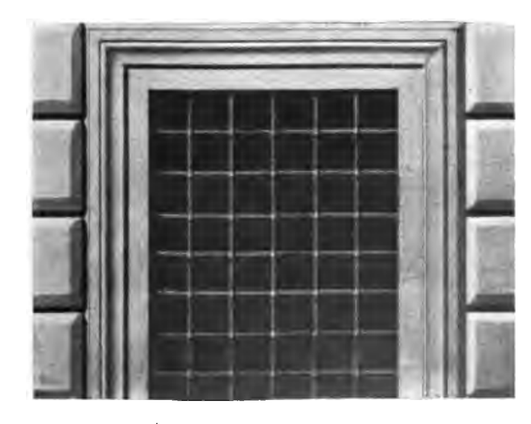


Fig. 191. Vom Palazzo Gondi in Florenz (Raschdorff)

Die beginnende Hochrenaissance schob das gekuppelte Rundbogenfenster hinaus, behielt aber das einfache noch eine Zeitlang bei. Charakteristisch für dasselbe ist jetzt seine Einstellung in eine rechteckige, mit Krönungsgesims versehene Umrahmung (Fig. 192).

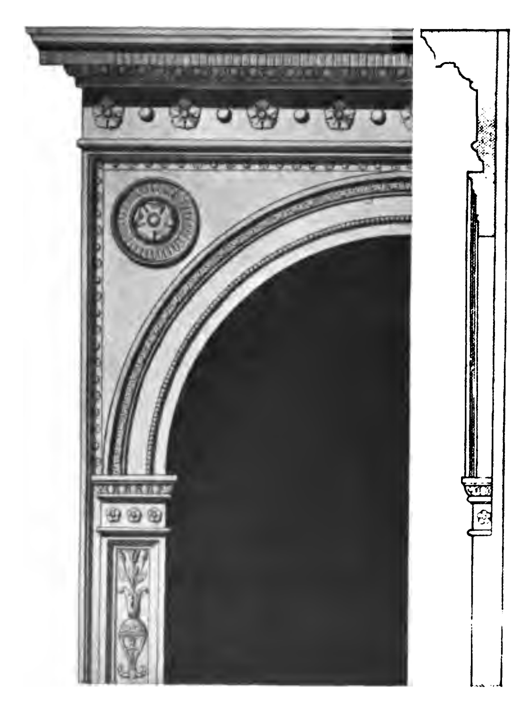


Fig. 192. Fenster von der Cancelleria in Rom.
(Le Tarouilly)

Behufs reicherer Gestaltung wird an Stelle des Pfeilers ein Pilaster mit Füllungsornament und geschmückten Kapitälgliedern angeordnet, das Rechteck mit skulpierten Gesimsleisten eingefaßt und Bogen- und Krönungsgesims ebenfalls mit skulpiertem Ornament versehen. Im Gesimsfries und den Bogenzwickeln finden sich gerne plastische Rosetten (siehe Fig. 192).

Am häufigsten ist in der Hochrenaissance die rechteckige Lichtöffnung mit schlanken Verhältnissen.

Die spätere Hochrenaissance schuf dann durch Kuppeln dreier Lichtöffnungen noch eine neue reiche Fensterform. Gewöhnlich ist die mittlere Lichtöffnung rundbogig geschlossen und überhöht, die seitlichen dagegen mit wagerechtem Sturz abgedeckt. Eine Steigerung erhält das ganze Motiv noch durch seine Einstellung in eine aus Stützen und Archivolte oder Bogengesims gebildete Trägereinfassung und Ausfüllung des zwischen beiden Bogen entstehenden Raumes durch radial gestellte Konsolen (Fig. 193).



Fig. 193. Vom Pal. Vecchio in Florenz. (Herdtle)

Die Lichtöffnungen der Türen und Tore sind durchweg einfach und entweder halbkreisförmig geschlossen oder rechteckig.

Die italienische Renaissance hat in allen Perioden sämtliche Lichtöffnungen für Fenster und Portale mit Umrahmungen oder Einfassungen versehen, wodurch eine ihrer reichhaltigsten Kunstformengruppen entstand. — Diese Einfassungen lassen sich in nachstehende Gruppen einteilen:

1. Die Lichtöffnung — gleichviel welche Form sie besitzt — wird von einem sie parallel begleitenden Rahmen eingefaßt. Dieser Rahmen tritt an den frühesten Schöpfungen öfters noch ganz oder teilweise hinter die Mauerflucht zurück; in diesem Falle ist auch seine Profilierung noch nicht vollständig frei von mittelalterlichen Anklängen. Indes verschwindet beides rasch, und der charakteristische vortretende Rahmen gelangt zu seinem Rechte. In einzelnen Fällen ist der Rahmen glatt und nur mit einer Rückenleiste eingefaßt (Fig. 194), für gewöhnlich aber zeigt er ein architravartiges Profil mit 2 oder 3 Blättern (Fig. 195).



Fig. 194. Von den Uffizien in Florenz. (Reinhardt)



Fig. 195. Vom Pal. Farnese in Rom. (Le Tarouilly)

Zu diesen Rahmen treten vielfach noch Bekrönungen. Als solche dienen entweder ornamentale Aufsätze, welche direkt auf denselben oder deren Schlußsteinen sitzen (Fig. 196),



Fig. 196. Vom Pal. del Municipio in Genua. (Reinhardt)

oder Horizontalgesimse ohne (siehe Fig. 195) oder mit ornamentalen Aufsätzen (Fig. 197), sehr häufig auch Horizontal- und Giebelgesimse (siehe Fig. 194). In den meisten Fällen trägt der Rahmen die Bekrönung direkt oder durch Vermittlung eines Frieses (Fig. 198); doch kommen auch Fälle vor, in denen sie auf Konsolen ruht, welche neben dem Rahmen aus der Wand vorkragen (Fig. 199).

Am zweckmäßigsten bezeichnet man diese ganze Gruppe mit dem Namen: „Rahmeneinfassungen."



Fig. 197. Von dem Albergo della Accademia in Verona. (Haupt)



Fig. 198. Von der Kapelle S. Andrea in Rom. (Raschdorff)

Fig. 199. Vom Pal. Costa in Rom. (Le Tarouilly)

2. Statt des die Lichtöffnung umschließenden Rahmens werden an den beiden lotrechten Seiten oder Gewänden Stützen angebracht, welche ein auf ihnen ruhendes Gebälk oder beim halbkreisförmig geschlossenen Fenster ein Bogengesims (Archivolte) tragen. Diese Stützen können alle diejenigen Formen annehmen, welche weiter unten bei der Vorführung dieser Kunstformengruppe zu nennen sein werden. Das Gebälk kann als einfache horizontale Verdachung oder auch als Horizontal- und Giebelgesims gebildet sein (Fig. 200). Der Fries kann glatt oder mit Konsolen geschmückt (siehe Fig. 200), die Gesimselemente können skulpiert oder schmucklos sein. Für die ganze Gruppe erscheint die Bezeichnung „Trägereinfassungen" angemessen.



Fig. 200. Fenster an ein. Hause der Via del Sole in Florenz (Herdtle)

3. Zur dritten und größten Gruppe gehören alle jene Bildungen, bei denen zwei einander umschließende Einfassungen zur Verwendung kommen. Mit dieser Kombination hatte die Renaissance den Weg gefunden, der zu einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung führte. Sie konnte ein Rahmenfenster mit einer Trägereinfassung umschließen und dabei die verschiedenen oben angegebenen Stützen und Bekrönungen wählen (Fig. 201—203), ferner konnte sie eine Trägereinfassung in einen Rahmen einstellen, wodurch sich wieder eine große Reihe neuer Möglichkeiten ergab; und endlich konnte sie auch zwei Trägereinfassungen der verschiedensten Art kombinieren und dadurch abermals eine Anzahl neuer Gebilde schaffen. Man bezeichnet diese ganze Gruppe als „kombinierte Einfassungen".

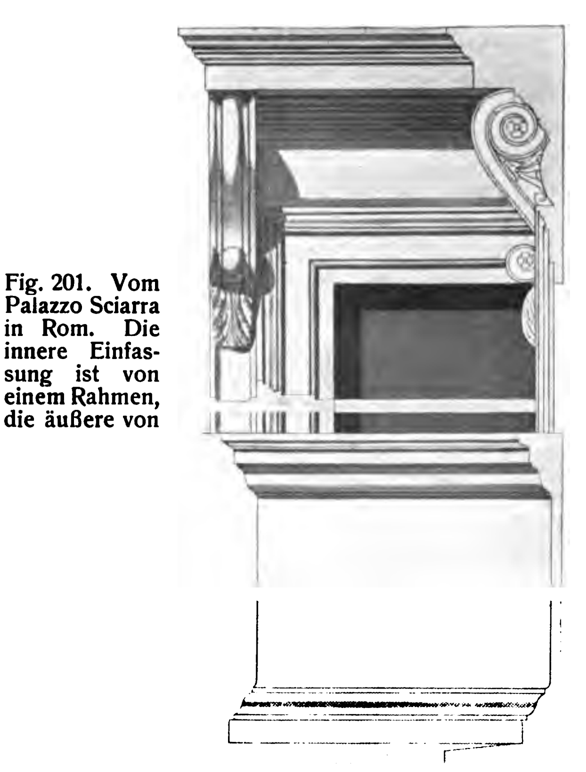


Fig. 201. Vom Palazzo Sciarra in Rom. Die innere Einfassung ist von einem Rahmen, die äußere von einer Trägereinfassung, bestehend aus Lisenen mit aufgesetzten Konsolen, gebildet. (Le Tarouilly)



Fig. 202. Vom Pal. Lardarel in Florenz. Innere Einfassung von Rahmen, äußere von Pilastern gebildet. (Herdtle)



Fig. 203. Vom Pal. Lardarel in Florenz. Innere Einfassung von Rahmen, äußere von Dreiviertelsäulen gebildet. (Herdtle)

Hierher sind auch noch diejenigen kombinierten Einfassungen zu zählen, bei denen die Lichtöffnung direkt von einem Rahmen umschlossen ist, während die äußere Einfassung von Bossenquadern gebildet wird (Fig. 204). Die Rückenlinie der letzteren kann entweder parallel zur Lichtlinie (siehe Fig. 204) oder verzahnt sein (siehe Fig. 205).



Fig. 204. Portal vom Pal. Strozzi in Florenz.
(Raschdorff)

4. Der vierten und letzten Gruppe endlich gehören diejenigen Bildungen an, welche sowohl auf Rahmen wie auf Trägereinfassung verzichten und die Lichtlinie einfach mit Bossenquadern umsäumen. (Fig. 205). Die Rückenlinie dieser Einfassung kann wieder die zwei oben genannten Formen annehmen.



Fig. 205. Tür vom Pal. Pandolfini in Florenz.
(Raschdorff)

Zu den aufgezählten Schmuckformen der Fenster treten als untere Abschlüsse häufig noch andere in Form von außen sichtbaren Brüstungen. In ihrer einfachsten Gestalt zeigen sie ein über die Mauerflucht wenig vortretendes Wandstück mit Deck- und Fußgesims auf einem Gurtgesims ruhend (s. Fig. 201). Bei reicherer Bildung stehen an den lotrechten Seiten dieses Wandstückes Konsolen oder hermenartig gebildete Träger usw. Das Wandstück selbst verwandelt sich in eine einfach zurückgesetzte oder von Rahmengesimsen umschlossene Füllung (Fig. 206, siehe auch Fig. 200).

Die reichste Ausbildung der Brüstung wurde erzielt, wenn der Rahmen oder das Stützenpaar der Trägereinfassung auf Postamente ge-

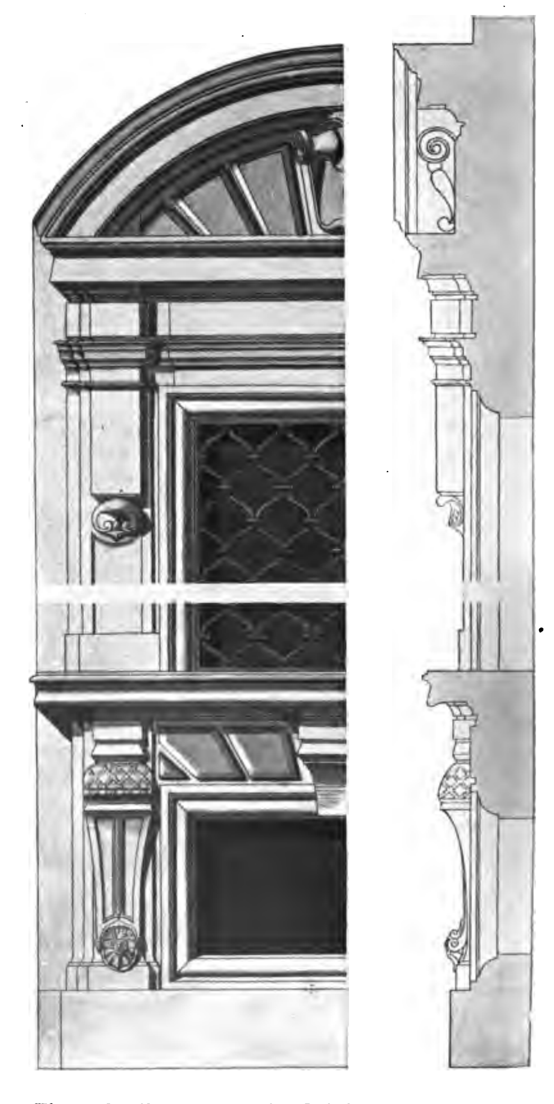


Fig. 206. Fenster aus der Sakristei von St. Peter in Rom. (Geymüller)

stellt und zwischen denselben Baluster angeordnet wurden (Fig. 207).

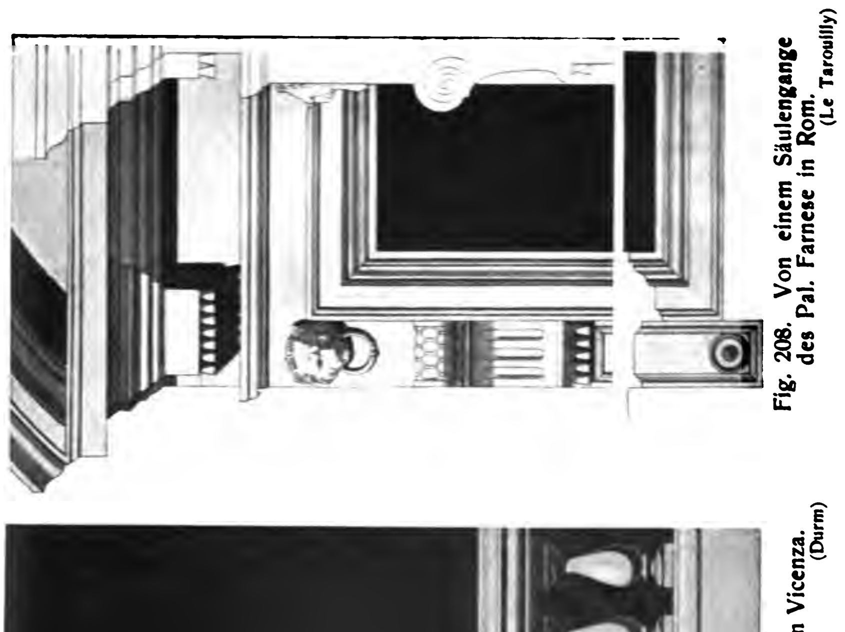


Fig. 208. Von einem Säulengange des Pal. Farnese in Rom. (Le Taroullly)

Fig. 207. Vom Pal. Valmarana in Vicenza. (Durm)

In vielen Fällen verzichtet die Renaissance auf die Anbringung der außen sichtbaren Brüstung und schließt entweder den Rahmen unten (Fig. 208) oder stellt dessen lotrechte Seiten, bei Trägereinfassungen das Stützenpaar, einfach auf ein Gurtgesims (s. Fig. 189).

Zu erwähnen ist noch die in der Hochrenaissance mehrfach vorkommende Verbindung des Portals mit einem Balkon (Fig. 209). An den venezianischen Bauten bildet letzterer auch ohne diese Verbindung oft einen charakteristischen Bestandteil der Fassade.



Fig. 209. Vom Palazzo Sforza in Orvieto. (Herdtle)

b) Der Barockstil

übernimmt von der Hochrenaissance die rechteckige (Fig. 210) und rundbogige Lichtlinie (Fig. 211), denen er noch die segment-



Fig. 210. Vom Sakristeianbau der Peterskirche in Wien. (Baumann u. Breßler)



Fig. 211. Von der Peterskirche in Wien. (Baumann u. Breßler)

(Fig. 212) und korbbogenförmige anfügt (Fig. 213). Diese Licht-



Fig. 212. Vom Pal. Piosas que de Non in München. (Lambert u. Stahl)



Fig. 213. Fenster von einem Wohnhaus in Bern. (Lambert u. Stahl)

linien verwertet der Barockstil oft unverändert (s. Fig. 210—213), oft auch sucht er sie durch Einziehen der Ecken oder Ein- und Ausbiegen der Seiten reicher zu gestalten. Diese reichen Lichtlinien sind für den Barockstil besonders charakteristisch (Fig. 214—216).



Fig. 214. Vom Bürgersaal in München. (Nach Phot.)



Fig. 215. Vom Bürgersaal in München. (Nach Phot.)



Fig. 216. Von der Karlskirche in Wien. Dohme

Zu erwähnen sind auch noch die ovalen Lichtöffnungen, welche sich einer besonderen Beliebtheit erfreuen (Fig. 217).

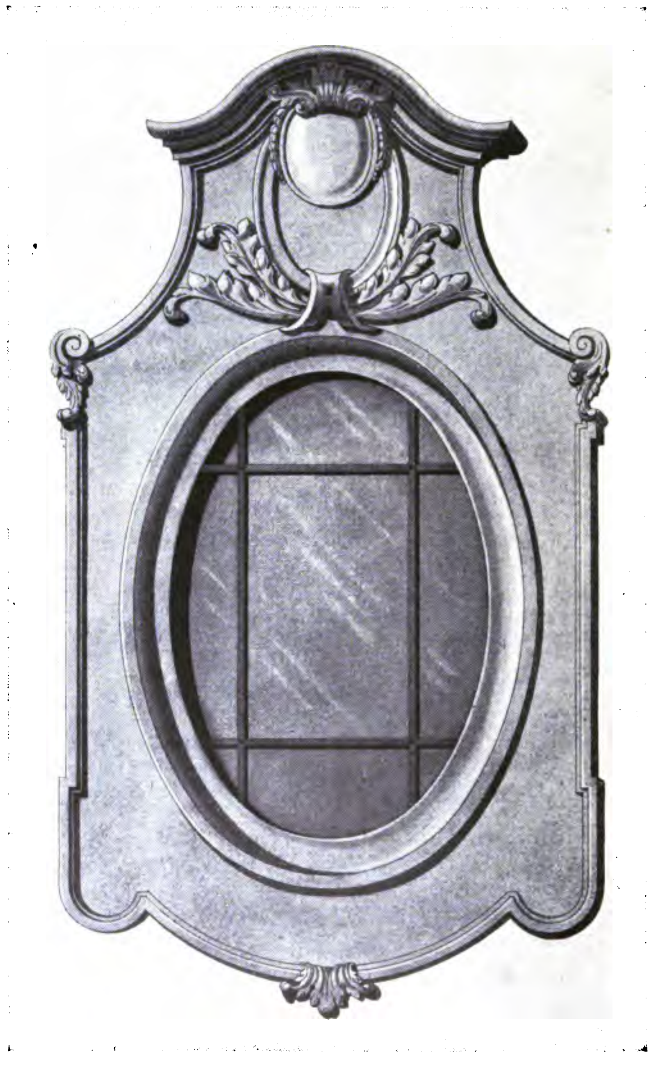


Fig. 217. Vom Benefiziatenhause in Mittenwald (Bayern)
(Phot. Irl, Mittenwald)

Wie die Renaissance ihre sämtlichen Lichtöffnungen mit Einfassungen versah, so hat auch der Barockstil dieselben entweder durch Umschließen mit Rahmen oder mit Trägereinfassungen, wohl auch mit kombinierten, zu einer ungewöhnlich reichen und mannigfaltigen Kunstformengruppe umgeschaffen.

a) Die Rahmeneinfassungen.

Sie bilden im Barockstil weitaus die Mehrzahl und kommen glatt (Fig. 218) und profiliert vor (Fig. 219). Ihre wichtigsten Merkmale sind folgende:

1. Die glatten oder bei profilierten Rahmen deren sämtliche Glieder laufen mit der Lichtlinie parallel, gleichviel ob dieselbe einen einfachen oder reicheren Umriß besitzt (siehe Fig. 218, siehe auch Fig. 214—216).



Fig. 218. Von der Klosterkirche in Wörishofen.
(Nach Photographie)

2. Die äußeren Glieder der profilierten Rahmen (Fig. 219), bei glatten Rahmen deren äußere Begrenzungslinien, sind nicht



Fig. 219. Tür vom Stift Melk in Österreich.
(Baumann und Breßler)

mehr parallel zur Lichtlinie, sondern gehen, wenigstens teilweise, einen anderen, oft sehr willkürlichen Weg (Fig. 220 u. 221).



Fig. 220. Fenster vom Benefiziatenhaus in Mittenwald. (Phot. Irl, Mittenwald)



Fig. 221. Ebendaher. (Phot. Irl, Mittenwald)

Diese freie und von der Lichtöffnung ziemlich unabhängige Gestaltung der Einfassungen findet ihre Anwendung ebensowohl bei den mit irgendwelchen Bekrönungen versehenen Rahmen (siehe Fig. 219), als auch bei einfachen Rahmenfenstern (siehe Fig. 220 u. 221).

Hier sind auch noch diejenigen Rahmen zu erwähnen, deren äußere Glieder sich auf längere oder kürzere Strecken in Ornamente verwandeln oder in solchen endigen (Fig. 222). Diese Veränderung der Rahmenprofile ist neu und in dem Barockstil vor dem Jahre 1715 nicht zur Verwertung gekommen. Allerdings hat der Barockstil seine Gesimszüge vielfach unterbrochen, indem er sie mit verschiedenen Formen überdeckte, doch geschah das immer nur in der Weise, daß sie unter denselben noch vorstellbar blieben (siehe Fig. 212). Bei dem Verwandeln oder Endigen eines Gesimszuges in freies Ornament ist diese Vorstellung unmöglich. Hierin liegt ein Gestaltungsprinzip ganz neuer Art, das sich als beliebige Vermischung architektonischer und ornamentaler Formen erweist und allen bisher geschilderten Stilen fremd war.

Dieser Gedanke äußert sich erst von der Zeit an, wo der Innenraum der Dekorationsweise des Rokoko anheimfiel, und hat dann vom Innern aus seine Übertragung auf die bereits recht einfach gewordenen Barockformen des Äußeren gefunden.



Fig. 222. Von einem Palast an der Grünangerstraße in Wien.
(Fiedler)

3. Die Rahmen werden in regelmäßigen Abständen durch Bossensteine unterbrochen (Fig. 223).

Diese Anordnung ist nur dem Barockstil eigen und bringt den immer wiederkehrenden Angriff auf die Geradlinigkeit in sehr charakteristischer Weise zum Ausdruck.



Fig. 223. Portal aus Venedig. (Herdtle)

Dieser Gruppe werden am besten auch diejenigen Umrahmungen beigezählt, bei denen nicht die die Lichtöffnungen begrenzenden Gesimse selber von Bossenquadern unterbrochen werden, sodern die beiden Bänder, welche deren lotrechte Seiten begleiten.

In diesem Falle werden die Bossen auch nicht einzeln, sondern zu zweien oder dreien gruppiert angeordnet, so daß noch große Strecken der früheren geradlinigen Begrenzungslinien sichtbar bleiben (Fig. 224).

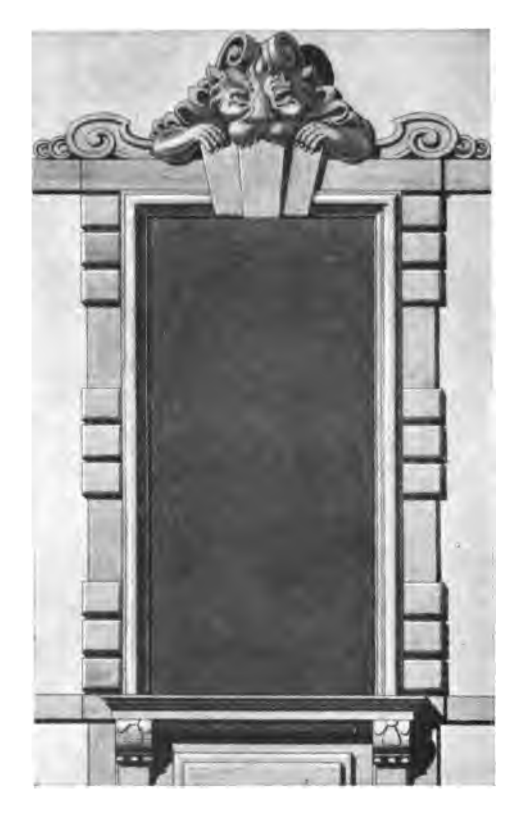


Fig. 224. Vom Pal. Regia Università in Genua. (Reinhardt)

Häufig erhalten die Rahmen im Scheitel Schlußsteine, die in der mannigfaltigsten Art ausgebildet sein können (s. Fig. 211 bis 213, 219, 223). Den Seitenflächen dieser Schlußsteine entspringen nicht selten Ornamente oder Blumenranken, welche eine Strecke weit auf der Rückenlinie des Rahmens fortwachsen.

(S. Fig. 213.) Vielfach erhalten auch noch die lotrechten Seiten desselben schmückendes Beiwerk in Form von angehängten Akanthusranken usw. (s. Fig. 210—213).

Wie in der Renaissance, so treten auch im Barockstil zu den Rahmen häufig noch Bekrönungen. Bestehen erstere nur aus Horizontalgesimsen, so zeigen letztere alle jene barocken Veränderungen, welche oben bei den Gesimsen bereits genannt worden sind (siehe Fig. 219); kommen zu den Horizontalgesimsen auch noch Giebelgesimse, so können wieder alle die verschiedenen Mannigfaltigkeiten eintreten, welche bei den Umbildungen des Giebels bereits aufgezählt worden sind.

Zu dieser großen Anzahl neuer Erscheinungen treten noch zwei andere, welche besonders erwähnt zu werden verdienen. Die erste besteht darin, daß der Fries häufig eine kehlenförmige Einziehung erhält, wodurch das Krönungsgesims gegen früher kürzer wird (siehe Fig. 210); die zweite, welche nur bei bogenförmig geschlossenen Lichtöffnungen möglich ist, war die, das Krönungsgesims in einer Linie aufzubiegen, welche mit der Lichtöffnung parallel oder wenigstens nahezu parallel ist (siehe Fig. 211). So hatte der Barockstil die Möglichkeit, mit den Rahmeneinfassungen allein eine fast unbegrenzte Anzahl neuer Kunstformen für Fenster und Portale zu schaffen. Er verwendete aber nicht diese allein, sondern auch

b) Trägereinfassungen, d. h. Stützen an den Gewänden mit darüber befindlichen horizontalen oder Bogenträgern. Sie sind im Barockstile allerdings seltener als in der Renaissance. Wenn sie aber auftreten, zeigen sie nicht mehr die große Mannigfaltigkeit der verwendeten Stützenformen wie früher, sondern am häufigsten die Lisene mit aufgesetzter Konsole, öfters schräg stehend zur Mauerflucht. Selbst an Portalen hervorragender Bauschöpfungen werden die Trägereinfassungen in dieser schlichten Weise gebildet.

Die übrigen Unterschiede, welche die Trägereinfassungen des Barockstiles gegenüber denen der Renaissance aufweisen, beziehen sich ausschließlich auf die bekrönenden Gesimse und Giebel und zeigen dieselben Bildungen wie die der Rahmeneinfassungen.

c) Kombinierte, d. h. sich umschließende Einfassungen werden im Barockstil fast ausschließlich auf die Portale beschränkt und zeigen meistens ein Rahmengesims in eine Trägereinfassung eingeschachtelt. Die Bekrönungen bieten nichts Neues. Bemerkenswert ist auch hier, wie bei den Fenstern, das öfters vorkommende Schrägstellen des Stützenpaares (Fig. 225).



Fig. 225. Von der Damenstiftskirche in München.
(Nach Photographie)

Außer diesem von der Renaissance übernommenen Ineinanderschachteln zweier Umrahmungen, wovon der Barockstil nur einen mäßigen Gebrauch machte, hat derselbe noch eine andere von ihm selbst erfundene Kombination zweier Einfassungen zur Verfügung. Dieselbe besteht nicht darin, daß die direkte Einfassung der Lichtöffnung von einer zweiten, äußeren umschlossen wird, sondern daß die innere Einfassung — gleichviel ob sie eine Rahmen- oder Bosseneinfassung ist — derart auf eine äußere gelegt wird, daß von letzterer beiderseitig nur noch ein kleiner Teil sichtbar bleibt (Fig. 226, siehe auch Fig. 223).



Fig. 226. Von den Uffizien in Florenz. (Herdtle)

Diese eigentümliche Verbindung zweier Umrahmungen erscheint wieder in mannigfacher Variation. Am häufigsten ist wohl das Auflegen eines Rahmens auf einen anderen. Dabei kann der erste profiliert, mit Ohren versehen oder durch Bossen unterbrochen sein u. a. m.; der äußere kann glatt sein, ausgefälzte Ecken haben, eine reichere Begrenzungslinie aufweisen usw.

Aber auch das Auflegen eines inneren Rahmens auf eine äußere Trägereinfassung ist nicht selten. In diesem Falle kann

der Rahmen wieder die verschiedenartigsten Bildungen besitzen und mit Horizontal- und Giebelgesims gekrönt sein. Beide können für die zwei Einfassungen gemeinsam sein (siehe Fig. 223 u. 226), ebenso kann aber auch nur die innere einen Giebel erhalten, die äußere aber nicht.

Die Renaissance hat die Schmuckformen an ihren Fenstern häufig noch durch Brüstungen vermehrt, welche am Äußeren sichtbar sind. Auch hierin ist ihr der Barockstil gefolgt, ohne jedoch einen besonders ausgiebigen Gebrauch von diesem Schmuckmittel gemacht zu haben. Wenn er dasselbe aber anwendet, so erscheint es meistens in derjenigen Ausbildung, die ihm schon die Renaissance verliehen hatte — nämlich mit konsolenartigen Stützen und einer von Rahmen umschlossenen Füllung. Die bemerkenswertesten Änderungen, welche die Fensterbrüstungen des Barockstiles gegenüber der Renaissance aufweisen, bestehen einesteils in dem auch hier öfters vorkommenden Schrägstellen des etwa verwendeten Stützenpaares, andernteils in der aus dem früheren Rechteck abgeleiteten reicheren Form des Füllungsfeldes. Selbstverständlich fehlt auch das Verkröpfen der Gesimse nicht (Fig. 227).



Fig. 227. Vom Pal. Non Finito in Florenz.
(Herdtle)

c) Die klassische Richtung

hat im ersten Stadium ihres Entstehens sowohl die Lichtöffnungen der Renaissance wie auch deren Umrahmungen beibehalten. Im Laufe der Weiterentwicklung gab sie dann zuerst alle früher so beliebten Kombinationen zweier Einfassungen auf und zuletzt schob sie auch noch alle Trägereinfassungen mit darüber befindlichem Gebälke hinaus, so daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts von dem durch die Renaissance geschaffenen großen Reichtum dieser Kunstformengruppe nichts mehr übrig war als der profilierte Rahmen mit oder ohne Bekrönung (Fig. 228 u. 229). In formaler Beziehung kann das nur als eine stetig fortschreitende Verarmung bezeichnet werden, hervorgerufen durch das beabsichtigte Streben, die Ruhe und Größe des Römischen zu erreichen.



Fig. 228. Vom ehemaligen Zeughaus in Berlin. 1694. (Dohme)

Fig. 229. Vom Kgl. Schloß in Charlottenburg. 1696. (Dohme)

Die weiteren Schritte auf diesem Wege und die endliche Auflösung aller Schmuckformen an den Fensterlichtlinien werden im Anschlusse an den Stil Louis seize zu nennen sein.

d) Die deutsche Renaissance.

In Italien war es üblich, sowohl für die Lichtöffnungen der Fenster wie auch für die der Türen und Portale die gleichen schmückenden Formen zu verwenden. Diese bestanden entweder in profilierten Rahmen- oder in Trägereinfassungen oder auch in Kombinationen zweier Umrahmungen.

Anders verhält es sich in der deutschen Renaissance. Während an den Fenstern meist nur bescheidene Schmuckformen verwendet wurden, sind die Portale häufig mit einem großen Aufwand und Formenreichtum ausgestattet, so daß eine getrennte Vorführung der Schmuckformen beider geboten erscheint.

a) Die Fenster.

Die Fensterlichtlinien zeigen in der Frühperiode noch eine Anzahl mittelalterlicher Umrisse. So findet sich noch das gekuppelte Rundbogenfenster von einem größeren Entlastungsbogen überspannt, der Spitz-, Kiel- und Vorhangbogen und einzelne reichere von der Gotik geschaffene Linien.

All dieselben werden aber bald verlassen und durch solche mit geradem Sturz, mit Halbkreis-, Segment- und Korbbogen geschlossene ersetzt. Gekuppelte Halbkreis- und Rechtecksfenster zu zweien oder mehreren sind sehr beliebt; bei letzteren erscheint wie in der Gotik das mittlere öfters noch überhöht (Fig. 230); auch eine Teilung der Fensterlichtflächen durch spätgotisch profilierte Steinstäbe ist nicht selten (s. Fig. 230).

Die Einfassungen oder Schmuckformen der Fensterlichtlinien sind sehr mannigfaltig und verschieden, je nachdem sich die deutsche Renaissance mehr oder weniger an die italienischen Vorbilder anschloß, oder sie in einheimisch-mittelalterlicher Art gestaltete, oder, was ebenfalls nicht selten vorkam, die beiden Dekorationsprinzipe an einem und demselben Beispiel miteinander verband. All dem hat sie auch noch einiges Selbsterfundene hinzugefügt. Auf diese Weise entstand ein sehr großer Reichtum von Kunstformen für die Fensterlichtlinien, welche sich in nachstehende Gruppen einteilen lassen:

1. Wie schon bemerkt, hatte die deutsche Renaissance vielfach noch das mittelalterliche, in die Leibung eingeschrägte Gesims als Umrahmung ihrer Fensterlichtflächen beibehalten (siehe Fig. 230). Auch die Profile sind noch gotisch, ebenso ihr Aufsitzen auf einem vollkantigen Querschnitte (s. Fig. 230).

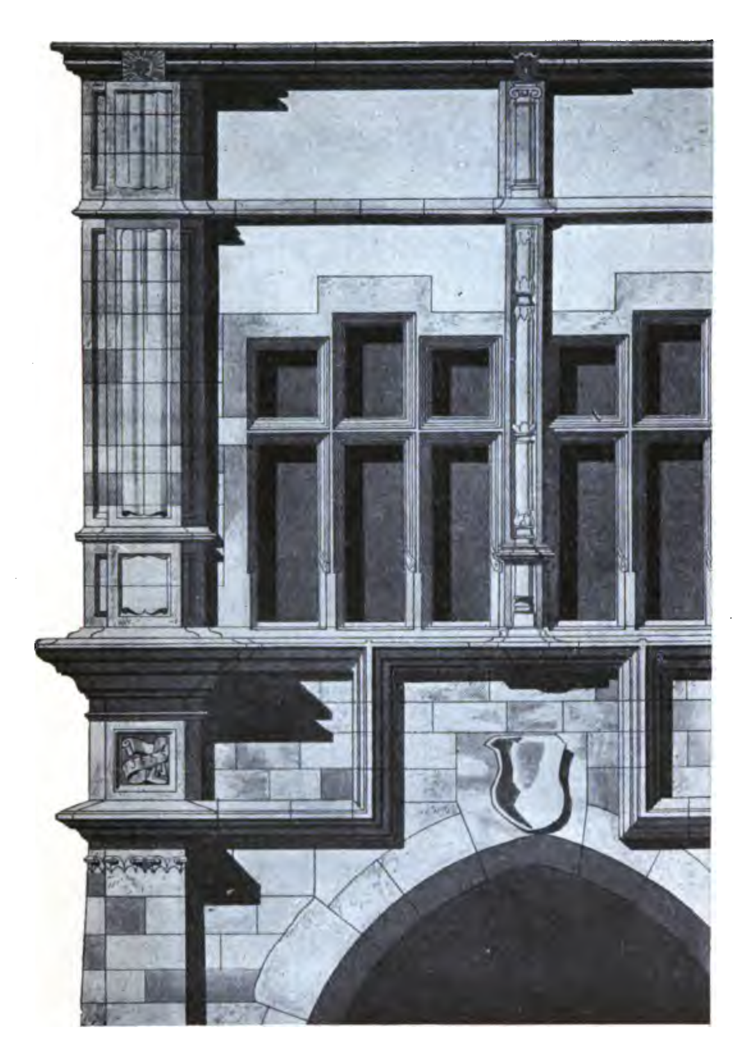


Fig. 230. Vom Rathaus in Ensisheim. (Lambert und Stahl)

2. An Stelle der in die Leibung eingeschnittenen Profile erscheint häufig eine einzige, schräg zurückweichende Fläche, welche meistens mit facettierten Quadern, Halbkugeln, Rosetten usw. besetzt ist (Fig. 231).

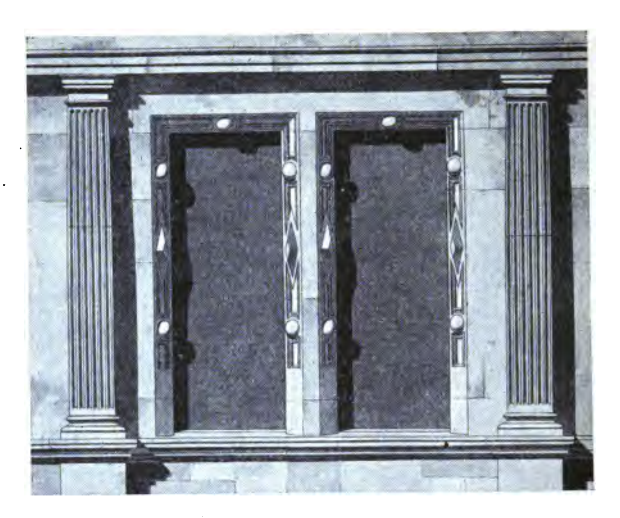


Fig. 231. Vom Schloß Bracke in Lemgo. (Lambert und Stahl)

3. Einige Rahmenglieder stehen hinter, die anderen vor der Mauerflucht. Erstere haben gotische, letztere römische Profile (Fig. 232).

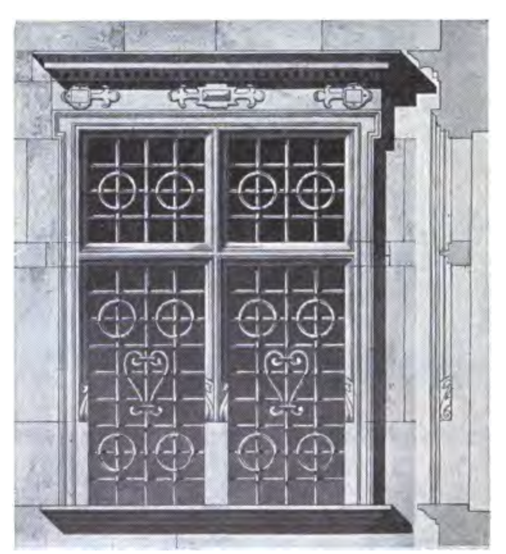


Fig. 232. Von einem Privathause in Kolmar. (Lambert und Stahl)

4. Sämtliche Rahmenglieder treten in römischer Weise über die Mauerflucht vor, womit die letzte Erinnerung an das Mittelalter vollkommen abgestreift ist. Auch die Rahmenprofile selber verlieren in diesem Falle die letzten Anklänge an die Spätgotik und zeigen architravartige Bildung mit Rückenleisten und Blättern (Fig. 233). Im übrigen darf in der Reihenfolge der vorgeführten Beispiele nicht etwa ein von der deutschen Renaissance eingehaltener Entwickelungsgang erblickt werden; vielmehr treten die beiden Fensterumrahmungen gleichzeitig auf, wie sie sich auch beide durch die ganze Stilperiode hindurch erhalten haben.

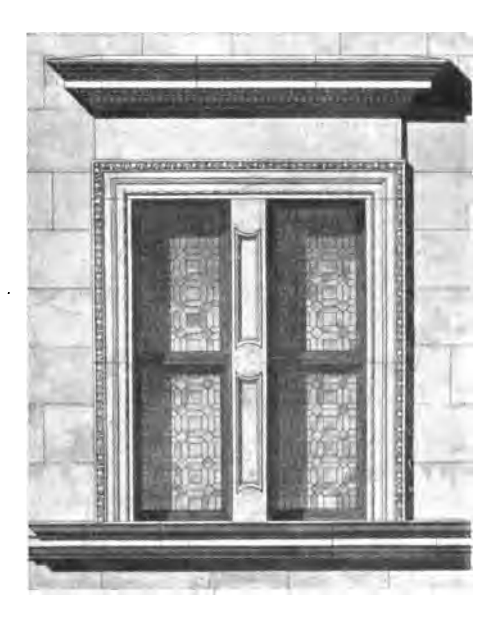


Fig. 233. Vom Rathaus in Luzern. (Lambert und Stahl)

Zu den Rahmenfenstern können noch Bekrönungen treten. Sie sind sehr selten, wenn die Profile in der Leibung stehen oder statt derselben eine einzige schräge Fläche angeordnet ist (s. Fig. 230 u. 231), sehr häufig dagegen, wenn die äußeren oder sämtliche Glieder des Rahmens vor die Mauerflucht treten (s. Fig. 232 u. 233).

Die Bekrönungen bestehen:

a) aus Horizontalgesimsen, die entweder direkt auf dem Rahmen ruhen oder häufiger durch Friese von demselben getrennt sind (s. Fig. 233). Auf diesen wagrechten Verdachungen sitzen öfters noch ornamentale Aufsätze (s. Fig. 237).

b) aus Horizontal- und Giebelgesimsen, welch letztere oft eine von der italienischen Renaissance abweichende Eckauflösung zeigen (Fig. 234 u. 235).

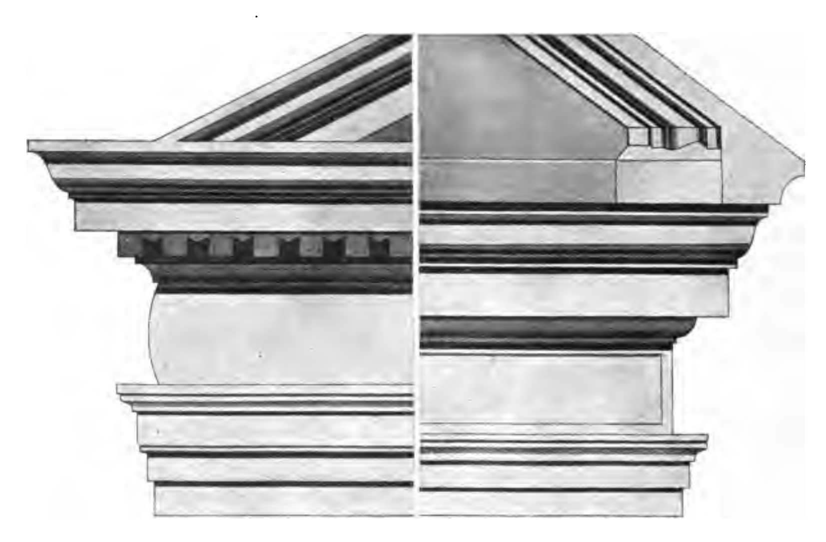


Fig. 234. Vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. (Pfnor)

Fig. 235. Vom Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses. (Pfnor)

Das barocke Ausbrechen des Giebelscheitels findet sich in der deutschen Spätrenaissance schon ziemlich häufig. Es erklärt sich vollkommen zwanglos durch den Umstand, daß sich die deutsche Spätrenaissance in der gleichen Zeit ausbildete, in der sich in Italien der Barockstil entwickelte, so daß eine Übertragung von dort her recht wohl angenommen werden kann. Aber auch die Auffassung erscheint berechtigt, daß die deutsche

Spätrenaissance mit ihrer ausgesprochenen Vorliebe für das Irrationelle oder Willkürliche selber auf derlei barocke Veränderungen verfiel, ohne daß es einer Übertragung von Italien her bedurft hätte.

Gleichzeitig mit diesen gebrochenen Giebeln erscheint häufig noch eine andere, ausschließlich der deutschen Spätrenaissance angehörige Neuerung. Dieselbe bestand darin, daß an die beiden lotrechten Seiten des Rahmens energisch vor- und zurückspringendes Ornament gesetzt wurde, wodurch der bisherige, ruhige seitliche Abschluß der Fensterschmuckform nunmehr in einen lebhaft ausgezackten und bewegten umgestaltet wurde (Fig. 236).



Fig. 236. Vom Rathaus in Gernsbach.
(Ortwein)

Bemerkenswert ist noch, daß der die Lichtöffnung umschließende Rahmen häufig nicht bis zur Fensterbank herabgeführt wird, sondern oberhalb derselben in einem rechten Winkel abbiegt (s. Fig. 238). Diese Anordnung findet sich übrigens in ähnlicher Weise auch schon an verschiedenen italienischen Fenstern.

5. An den Gewänden werden Stützen angeordnet, welche entweder ein Horizontal- oder ein Horizontal- und Giebelgesims oder auch eine Archivolte tragen. In den beiden ersten Fällen werden am häufigsten Pilaster oder Hermen als Stützen verwertet, im letzten Falle Pfeiler oder Pilaster. Halb- oder Dreiviertelsäulen an den Fenstergewänden kommen nur ganz vereinzelt vor. Die Horizontal- und Giebelgesimse weisen die gleichen Bildungen auf wie die der Rahmenfenster (Fig. 237).



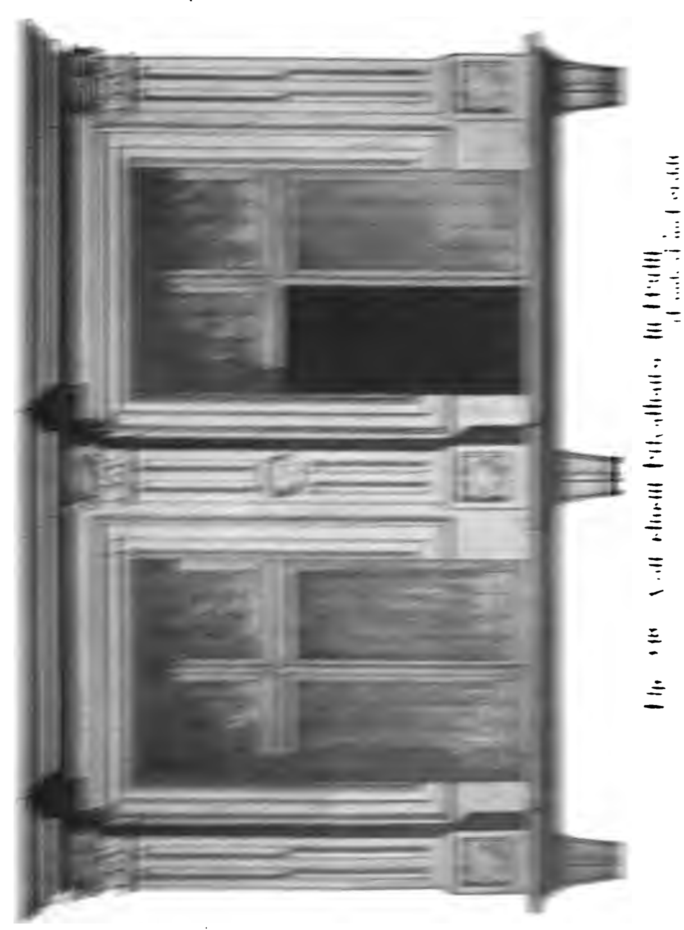
Fig. 237. Fenster aus Erfurt.

(Lambert und Stahl)

6. Das [illegible]

[illegible] (Fig. 238). [illegible]

[illegible] Preilern [illegible]



7. Als letztes Schmuckmittel ist noch die nicht selten vorkommende Einfassung der Lichtöffnung durch Bossensteine zu nennen (Fig. 239).

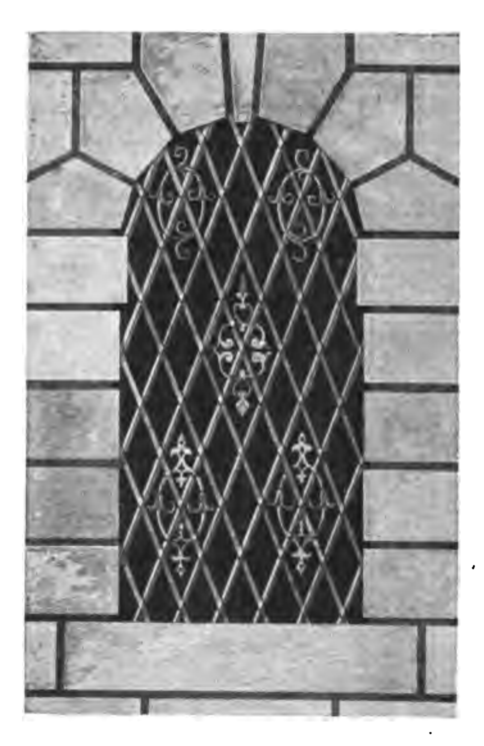


Fig. 239. Parterrefenster vom Pellerhaus in Nürnberg. (Ortwein)

An der Unterkante der Fensterlichtlinien fehlt häufig jede Schmuckform, namentlich wenn dieselben in der Leibung stehende Einfassungen besitzen. In anderen Fällen steht die Umrahmung auf einer Fenstergurte (s. Fig. 232, 236, 237), wieder in anderen auf einem durchlaufenden Gurtgesimse (s. Fig. 233).

Am Äußeren sichtbare Brüstungen gehören zwar nicht zu den von der deutschen Renaissance bevorzugten Kunstformen, doch fehlen sie nicht gänzlich (s. Fig. 122).

In verschiedenen Fällen verzichtet die deutsche Renaissance gänzlich auf jede plastische Umrahmung ihrer Fensterlichtlinien und begnügt sich mit gemalten oder in Sgraffitotechnik ausgeführten Einfassungen (Fig. 240).



Fig. 240. Von einem Privathause in Ulm.
(Lambert und Stahl)

b) Türen und Tore.

Auch hier hat sich noch eine Zeitlang der Spitzbogen und manch andere spätgotische Lichtlinie erhalten; allmählich aber werden sie durch die rechteckige, segment- und halbkreisförmig geschlossene ersetzt; besonders letztere erfreut sich am Äußeren



Fig. 241. Portal vom Schloß Nauenstein. (Paulus)

einer großen Beliebtheit. Die Umrahmungen sind entweder zurück- oder vortretend, am häufigsten aber durch Kombination zweier Einfassungen gebildet. Bemerkenswert ist, daß die zurücktretenden sich bis an das Ende des Stiles erhalten haben. In der Frühzeit sind auch die Rahmenprofile selber noch ganz gotisch und bestehen aus Kehlen und Rundstäben; letztere sitzen an den lotrechten Seiten entweder durch Vermittlung eigener Basen auf stark geneigten Flächen auf (Fig. 241) oder verschneiden sich auf denselben ohne Fußbildung wie in der Spätgotik.

Wie an den Fenstern die zurücktretenden Profile öfters durch eine zur Mauerflucht geneigte Fläche ersetzt werden, so auch an den Portalen, nur liebt es der Stil hier, diese Fläche in eine Nische umzugestalten und die Kämpferlinie durch einen Zierschild oder ein Gesims zu betonen (Fig. 242). Dadurch wird der Rahmen zu einer aus Pfeilern und Bogengesims bestehenden Trägereinfassung. Im unteren Teile dieser nischenförmigen Pfeiler werden gar nicht selten zu beiden Seiten runde, stark vortretende Sitze angeordnet (s. Fig. 244).

Die größte Mannigfaltigkeit der Dekoration zeigt das segment- oder halbkreisförmig gebildete Bogengesims. In Fig. 242 ist es mit Rankenwerk geschmückt, das kleinen Füllhörnern entwächst; in Fig. 243 besteht der Schmuck der tiefen Bogennische aus Stabwerk, welches sich in spätgotischer Weise verschneidet, in Fig. 244 aus Eierstäben, Zahnschnitten, kleinen Konsolen und facettierten Steinen. Der Bogenscheitel erscheint bald ohne (s. Fig. 242), bald mit Schlußstein, der die verschiedenartigsten Formen erhalten kann (s. Fig. 243, 244).

Sehr früh finden sich auch schon kombinierte Einfassungen (s. Fig. 243 u. 244). Letzteren werden durch Aufsätze für figürliche Darstellungen, Wappen usw. zu großem Reichtum gesteigert, wobei die entstehenden Stufen in derselben Weise ausgefüllt werden, wie die der Giebel (Fig. 243 u. 244). Auf diese Art wurden Türen und Tore der deutschen Renaissance oft zu bedeutenden, hoch hinaufgebauten Architekturstücken, die einen vorteilhaften Gegensatz zu den meist einfachen Fenstern und schmucklosen Wandflächen bilden und vollständig mit dem geringen Verständnis versöhnen, welches den Architekturformen häufig genug anhaftet (s. Fig. 243).

Im Weiterschreiten des Stiles werden dieselben zwar etwas strenger gebildet, aber die Vermischung mittelalterlicher und römischer Formgedanken bleibt trotzdem erhalten (s. Fig. 244).



Fig. 242. Von einem Hause in der Judengasse in Stuttgart.
(Lambert und Stahl)



Fig. 243. Von einem Privathaus in Schlettstadt. (Fritsch)



Fig. 244. Aus Tetschen in Böhmen. (Herdtle)

Zu erwähnen sind noch die aus Bossenquadern bestehenden Portaleinfassungen, welche ebenso der Spätrenaissance angehören wie die gleichgebildeten Fenster. Wie die seitlichen Begrenzungslinien der Fenstereinfassungen öfters mit stark ausgezacktem Orna-

mente besetzt werden, so auch die der Portale, wodurch auch hier ein lebhaft bewegter Umriß geschaffen wurde (Fig. 245).



Fig. 245. Portal des Meißener Friedhofes.
(Lambert und Stahl)

XI. Kapitäler.

a) Italienische Renaissance.

Die italienische Renaissance gestaltet ihre Kapitäler ausschließlich nach römischen Vorbildern. Die Frühperiode verwertet am häufigsten das korinthische und Kompositkapitäl, aber nie als direkte Kopie, sondern nur unter Verwertung von dessen Grundgedanken, d. h. der blätterumhüllten Kelchform. Dieser Grundgedanke erscheint in der Renaissance in freiester Nachbildung und mit denjenigen Vereinfachungen, welche durch den meist kleineren Maßstab der Renaissance-Kapitäler bedingt waren (Fig. 246 u. 247).



Fig. 246. Renaissance-Kapitäl nach Meyer.



Fig. 247. Kompositkapitäl der Renaissance nach Meyer.

In anderen Fällen erweisen sich die Kapitäler als Übertragung neuer ornamentaler oder figürlicher Motive auf die Kelchform des Korinthischen, die einmal auffällig, ein andermal weniger, aber doch immer erkenntlich ist (Fig. 248 u. 249).



Fig. 248. Vom Pal. Ducale, Venedig.
(Seemann)



Fig. 249. Italienisches Renaissance-Kapitäl.
(Nach Photographie)

Mit der Hochrenaissance treten die reichen Kapitäler zurück, und das einfache, römisch-dorische beherrscht jetzt entschieden das Feld (Fig. 250—252).



Fig. 250. Nach Vignola.

Fig. 251. Vom Pal. Rucellai in Florenz. (Le Tarouilly)



Fig. 252. Vom Pal. Farnese in Rom. (Le Tarouilly)

Das jonische Kapitäl ist in den beiden Perioden der italienischen Renaissance verhältnismäßig selten (Fig. 253—255).



Fig. 253. Aus der Regia Università in Genua. (Geymüller)



Fig. 254. Aus S. Spirito in Rom. (Le Tarouilly)



Fig. 255. Aus S. Spirito in Rom. (Le Tarouilly)

Die dorischen und jonischen Kapitäler zeigen gegenüber den römischen nur geringe Veränderungen, da deren wenige Elemente weitergehende Umbildungen nicht gestatteten (siehe Fig. 250—255), doch hat es an Versuchen hierzu nicht gefehlt (Fig. 256—257).



Fig. 256. Von der Hoffassade des Pal. Piccolomini in Pienza. (Raschdorff)



Fig. 257. Aus dem Pal. Guadagni in Florenz. (Raschdorff)

b) Der Barockstil

greift abermals auf die reichen römischen Kapitäler zurück, die er an den Kolossalordnungen fast ausschließlich verwendet. Weniger häufig ist jetzt wieder das einfache dorische Kapitäl, dafür gelangt aber das jonische nunmehr in weitgehender Weise zur Verwertung. Die reichen Kapitäler zeigen nicht mehr die große Mannigfaltigkeit wie in der Renaissance, doch weisen sie immerhin noch Unterschiede und Veränderungen gegenüber den römischen auf (Fig. 258 u. 259).



Fig. 258. Aus dem K. K. Belvedere in Wien. (Baumann und Breßler)



Fig. 259. Aus der Peterskirche in Wien. (Baumann und Breßler)

Das dorische Kapitäl bleibt unverändert; das jonische dagegen zeigt insofern charakteristische Neuerungen, als nunmehr die Voluten mit naturalistischem oder der Akanthusornamentik entnommenem Beiwerk in Verbindung gebracht werden. Letzteres erfolgt in dreierlei Weise:

1. ein in beiden Volutenaugen befestigter Laubkranz überhängt die ganze Kapitälfläche. (Fig. 260.)



Fig. 260. Von einem Portale in Bern. (Lambert und Stahl)

2. Aus den Volutengängen wächst naturalistisches Blattwerk heraus, welches bis an die unteren Volutenränder hinabhängt (Fig. 261).



Fig. 261. Aus der Peterskirche in Wien.
(Baumann und Breßler)

3. Hinter den Voluten entspringen Ornamentlocken, welche bis an oder unter das Halsglied hinabgeführt werden (Fig. 262).



Fig. 262. Von einem Privathause in Stuttgart. (Lambert u. Stahl)

c) Die klassische Richtung

verwertet häufig wieder das dorische, an den Kolossalordnungen aber ausschließlich das korinthische Kapitäl.

Die große Mannigfaltigkeit, welche die Renaissance denselben verliehen hatte, schwindet mehr und mehr, und die Hinneigung zum Römischen tritt immer auffallender zutage (Fig. 263 u. 264).



Fig. 263. Aus Florenz.
(Herdtle)



Fig. 264. Von der Dominikanerkirche in Wien. (Herdtle)

Im 18. Jahrhundert unterscheiden sich die Kapitäler vielfach nicht mehr oder nur noch ganz unwesentlich von ihren römischen Vorbildern (Fig. 265).



Fig. 265. Aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.
(Pfnor)

d) Die deutsche Renaissance.

Die Kapitäler der deutschen Renaissance weisen nur im allerersten Entwicklungsstadium, und auch hier nur ganz vereinzelt, einige Anklänge an die vorausgegangene gotische Periode auf (Fig. 266).



Fig. 266. Von der Kilianskirche in Heilbronn. (Paulus)



Fig. 267. Deutsches Frührenaissance-Kapitäl. (Lambert u. Stahl)

Im allgemeinen war ein Anschluß an die Gotik schon deshalb nicht gut möglich, weil ja die späteste Zeit derselben die Kapitäler alle hinausgedrängt hatte. Dieser letzte Umstand erklärt zur Genüge die sofortige Hinneigung der Kapitälsbildung zur italienischen Renaissance. Mit ganz besonderer Vorliebe hat die deutsche Renaissance durch ihre beiden Perioden hindurch die reichen Blätterkapitäler verwertet, ist aber inbezug auf die freie und willkürliche Gestaltung derselben noch weit über die italienische hinausgegangen (Fig. 267—269).



Fig. 268. Fig. 269.
Von einem Grabmale in der Stadtkirche zu Wertheim.
(Ortwein)

Auch dorische und jonische Kapitäler finden vielfache Verwendung. In der Regel ist ihre Bildung einfach und wenig verschieden von den italienischen Vorbildern. Doch kommen auch solche vor, welche durch verschiedene Zutaten bereichert sind und dadurch erheblich von den italienischen Kapitälern abweichen (Fig. 270 u. 271).



Fig. 270. Von der alten Kanzlei in Stuttgart.
(Dollinger)



Fig. 271. Jonisches Kapitäl vom Schloß zu Baden.
(Ortwein)

XII. Säulenfüsse oder Basen.

a) Die italienische Renaissance

hat sowohl die einfachen wie die reichen Säulenfüße des Römischen verwertet, mit denselben aber keine wesentlichen Änderungen oder Umbildungen vorgenommen. (Fig. 272—274.)

Die beliebteste Basenform der Renaissance war die sogenannte „attische“, die sowohl bei einfachen wie bei reichen Kapitälern angeordnet wird.

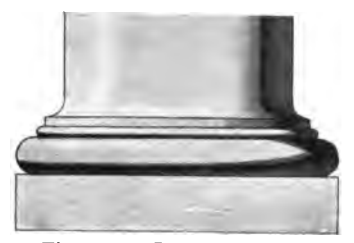


Fig. 272. Dorische Basis
(Vignola)

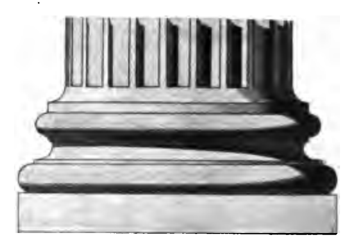


Fig. 273. Attische Basis.
(Vignola)



Fig. 274. Korinthische Basis.
(Vignola)

b) Der Barockstil

hat ebenfalls die attische Basis am meisten bevorzugt, ohne nennenswerte Veränderungen an deren Profilierung vorzunehmen.

c) Die klassische Richtung

verzichtet auf jede Umbildung der vorhandenen Basenformen.

d) Die deutsche Renaissance.

Auch in diesem Stile ist die beliebteste Form der Basis die attische, teils unverändert, teils mit unwesentlichen Variationen.

XIII. Schaftbildungen.

a) Die italienische Renaissance

hat schon in ihrer frühesten Periode den Verhältnissen der Säulenschäfte eine besondere Beachtung geschenkt und feste Normen für dieselben aufzustellen versucht (Alberti 1404—1472).

Als Maßstab für die Schafthöhe wurde stets der untere Säulendurchmesser angenommen, der bei Säulen mit einfachen Kapitälern 6—7 mal, bei solchen mit Volutenkapitälern 8 mal und bei denen mit reichen Blätterkapitälern 9 mal in der Höhe enthalten sein sollte.

Die spätere Hochrenaissance hat diese Normen alsdann vervollständigt und solche auch für die Kapitäler und deren Bestandteile, wie für die Höhen und Ausladungen der drei Gesimshauptteile, einschließlich ihrer Einzelelemente, aufgestellt. Dadurch entstanden die bis auf den heutigen Tag gültigen Säulenordnungen von Vignola (1507—1573), und Palladio (1518—1580).

Im Gegensatz zum romanischen Stil und dem darauffolgenden gotischen, wo die Säulenschäfte stets den gleichen Durchmesser von unten bis oben erhielten, versah sie die Renaissance fast durchwegs wieder mit Verjüngung und Schwellung, was auch schon ihre römischen Vorbilder hatten. Unter Verjüngung ist die von unten nach oben abnehmende Säulenstärke zu verstehen. Sie beginnt meist erst in der Nähe des unteren Drittels.

Die Verjüngung erfolgt nie in einer geraden Linie, sondern immer in einer leichten Kurve. Das bezeichnet man mit dem Ausdruck „Schwellung".

Nur in der Lombardei, wohin dereinst der Stamm der Langobarden seine Formen getragen und wo er sie über zwei Jahrhunderte zu den herrschenden gemacht hatte, finden sich, gleichsam als Überreste germanischen Einflusses, an den frühesten Werken der Renaissance noch einige unverjüngte Säulenschäfte, die nebst einigen anderen germanisch-gotischen Formen als letzte Nachzügler der vorausgegangenen Periode zu betrachten sind.

Die Säulenschäfte kommen in der italienischen Renaissance sehr häufig glatt und schmucklos vor, vielfach werden sie aber auch geschmückt. Als Schmuckmittel dienen:

1. Die Kannelierung.

In der Regel zeigen die Kanäle halbkreisförmigen Querschnitt und sind durch breite Zwischenräume oder Stege voneinander getrennt (Fig. 275).

Nur die dorische Säule Vignolas besitzt elliptische, in scharfen Graten zusammenstoßende Kannelierung, wie das in gleicher Weise auch die dorische Säule der Griechen zeigt (Fig. 276). Das ist aber auch der einzige Anklang an das Griechische, den die Renaissance aufweist, sonst enthält sie von demselben keine Spur.

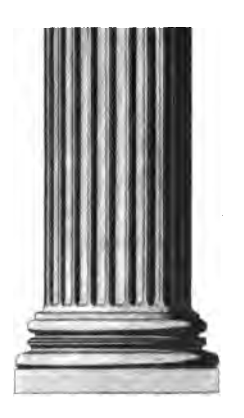


Fig. 275. Von der Villa Papa Giulio in Rom.
(Le Tarouilly)



Fig. 276. Dorische Säule nach Vignola.



Fig. 277. Aus der Annunziata in Genua.
(Lützow)

Die Kannelierung durchzieht einmal den ganzen Säulenschaft, ein anderes Mal ist sie auf die beiden oberen Drittel beschränkt, während das untere glatt bleibt, und wieder in anderen Fällen werden die Kanäle des unteren Drittels mit kleinen Rundstäbchen ausgelegt, so daß sie größtenteils wieder aufgehoben erscheinen (Fig. 277).

2. Ein aus dem Mittelalter stammendes und von der Renaissance viel gebrauchtes Schmuckmittel besteht in einem Gesimsring, welcher meist in Drittelshöhe den Schaft umschließt (Fig. 278); seltener ist seine Anordnung in der Mitte, und noch seltener findet er sich eine Strecke unter dem Kapitäl (Fig. 278).

Nur in Ausnahmefällen werden an beiden genannten Stellen der gleichen Säule solche Gesimsringe angeordnet (siehe Fig. 278).

In einzelnen Fällen bilden diese Gesimsringe den einzigen Schmuck der Säulenschäfte (s. Fig. 278); gewöhnlich aber tritt noch eine für beide Schafthälften verschiedene Behandlung hinzu, die am häufigsten darin besteht, daß der untere Teil mit Ornament oder Fruchtgehängen umkleidet wird, während der obere glatt bleibt oder eine Kannelierung erhält (Fig. 279).



Fig. 278. Aus der Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand. (Paravicini)

Fig. 279. Vom Chorgestühl in S. Eusebio in Rom. (Bischof und Knochenhauer)

Die Gesimsringe haben meistens ein bescheidenes Profil (s. Fig. 279), doch kommen sie auch in ansehnlicher Breite und mit skulpiertem Schmuck vor (s. Fig. 278).

3. Die reichste Behandlung weisen diejenigen Säulenschäfte auf, welche von unten bis oben mit feinem Blatt- und Rankenwerk umkleidet sind (Fig. 280).
4. Das letzte Schmuckmittel ergab sich durch die Übertragung der Rustika auf den Säulenschaft. Diese Säulen gehören nur der späteren Hochrenaissance an und streifen bereits stark an den Barockstil. Sie unterscheiden sich von ihm aber noch durch das Fehlen vortretender Trommeln oder durchschossener würfelförmiger Blöcke (Fig. 281 u. 282).



Fig. 280. Von einem Grabmal in der Kirche S. Trinità in Florenz. (Herdtle)

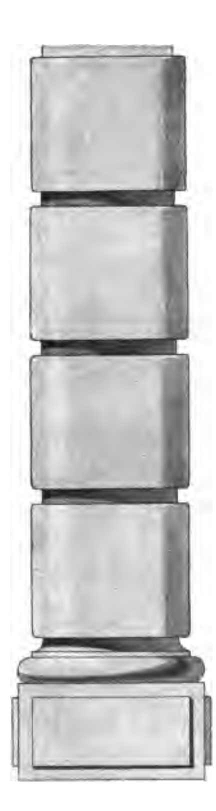


Fig. 281. Vom Pal. Corner della Cà Grande. (Raschdorff)

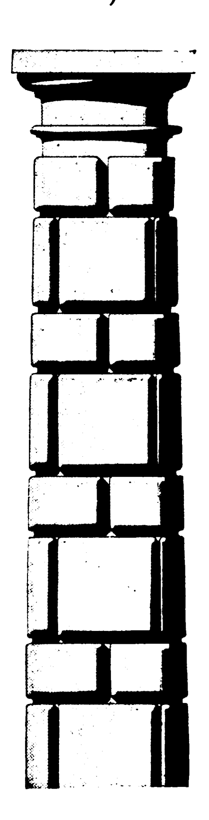


Fig. 282. Vom Pal. Fantuzzi in Bologna. (Durm)

Reiche Säulenumrisse werden je nach der Form „Baluster-" (Fig. 283) oder „Kandelabersäulen" genannt (Fig. 284).



Fig. 283. Vom Grabmal Turiano in Fermo Maggiore in Verona. (Herdtle)



Fig. 284. Aus S. Francesco in Brescia. (Herdtle)

Die Pilasterschäfte sind fast ausnahmslos unverjüngt, glatt oder kanneliert.

Einen weiteren Schmuck kann der Pilaster erhalten durch die dem Römischen entnommene, mit Gesimszug umschlossene Füllung, deren Grund häufig mit Rankenornament oder Arabesken gefüllt ist (Fig. 285).



 Fig. 285. Aus Santa Maria dei Miracoli in Venedig.

Auch eine Teilung in drei Füllungsfelder ist nicht selten. In diesem Falle erhält das mittlere die Form eines Kreises oder einer Raute mit geschmücktem Grund, während die beiden anderen häufig leer bleiben (Fig. 286).

Einen weiteren Schmuck bildet ein unter dem Kapitäl deutlich sichtbar aufgehängter Zierschild in Verbindung mit flatternden Bändern. Die Kanneluren hindern die Anbringung dieses Schmuckes nicht (Fig. 287). Der späteren Hochrenaissance gehören die Rustika-Pilaster an (Fig. 288).



Fig. 286. Vom Portal Salita in S. Rocco in Genua. (Reinhardt)

Fig. 287. Von der Banco Mediceo in Mailand. (Paravicini)

Fig. 288. Vom Pal. del Municipio in Genua. (Reinhardt)

Die Pilasterschäfte sind fast ausnahmslos unverjüngt, glatt oder kanneliert.

Einen weiteren Schmuck kann der Pilaster erhalten durch die dem Römischen entnommene, mit Gesimszug umschlossene Füllung, deren Grund häufig mit Rankenornament oder Arabesken gefüllt ist (Fig. 285).



 Fig. 285. Aus Santa Maria dei Miracoli in Venedig.

Auch eine Teilung in drei Füllungsfelder ist nicht selten. In diesem Falle erhält das mittlere die Form eines Kreises oder einer Raute mit geschmücktem Grund, während die beiden anderen häufig leer bleiben (Fig. 286).

Einen weiteren Schmuck bildet ein unter dem Kapitäl deutlich sichtbar aufgehängter Zierschild in Verbindung mit flatternden Bändern. Die Kanneluren hindern die Anbringung dieses Schmuckes nicht (Fig. 287). Der späteren Hochrenaissance gehören die Rustika-Pilaster an (Fig. 288).



Fig. 286. Vom Portal Salita in S. Rocco in Genua. (Reinhardt)

Fig. 287. Von der Banco Mediceo in Mailand. (Paravicini)

Fig. 288. Vom Pal. del Municipio in Genua. (Reinhardt)

Die Pfeilerschäfte erhalten einen quadratischen, recht- oder achteckigen Querschnitt. Als Schmuckmittel dienen Kannelierung und Füllung, bald ohne, bald mit Ornament im Grunde (Fig. 289).

Der Spätzeit gehören wieder die Rustika-Pfeilerschäfte an.



Fig. 289. Vom Pal. Ducale in Venedig. (Seemann)

b) Der Barockstil.

Schon in der Hochrenaissance werden die reichen Säulenschäfte seltener; mit dem Barockstil verschwinden sie vollkommen. Die Neuerungen, die jetzt auftreten, erweisen sich durchweg als Angriffe auf die geraden Linien des Schaftes.

Der erste Schritt auf diesem Wege bestand in der schraubenförmigen Kannelierung (Fig. 290). Dann folgte das Vortreten einzelner Trommeln, zuerst in großen (Fig. 291), dann in kleinen Abständen, wodurch der aufstrebende Charakter der Säule schon



Fig. 290. Von der Casa Scamagati in Verona. (Haupt)



Fig. 291. Von einem Portal aus Prag. (Lambert und Stahl)



Fig. 292. Italienische Barocksäule. (Nach Photographie)

stark beeinträchtigt wird, namentlich wenn glatte und bossierte oder glatte und kannelierte Trommeln abwechseln (Fig. 292).

Noch mehr leidet der aufstrebende Charakter, wenn ein glatter oder kannelierter Schaft mit würfelförmigen Blöcken durchschossen wird (Fig. 293).

In all diesen Fällen bleiben noch einzelne Teile des früheren Säulenstammes übrig; jetzt schiebt der Barockstil auch diese noch hinaus, indem er den Schaft schraubenförmig windet (Fig. 294). Das hindert jedoch weder eine teilweise Kannelierung noch das Anlegen eines Ringgesimses oder die Verkleidung mit Ornament, welches sich meist als Wein- oder Efeulaub in den Schraubengängen emporwindet.

Den weitgehendsten Angriff auf die Geradlinigkeit stellen die geknickten oder sogenannten „sitzenden Säulen" dar, bei denen jede Vorstellung einer statischen Leistung gänzlich ausgeschlossen ist (Fig. 295).



Fig. 293. Von der Regia Università in Genua. (Reinhardt)



Fig. 294. Aus der Herzogspitalkirche in München. (Nach Photographie)



Fig. 295. Von einem Altar von Pozzo. (Nach Kupferstich)

Die Pilasterschäfte zeigen gegenüber der Renaissance wenig bemerkenswerte Neuerungen. Ganz ausgeschaltet werden die in Füllungsfelder geteilten Schäfte, ebenso diejenigen, welche unter den Halsgliedern der Kapitäle aufgehängte Zierschilder als Schmuck erhalten (s. Fig. 286 u. 287).

Die Verhältnisse des Pilasterschaftes weichen von den bisher üblichen nicht ab, d. h. der untere Durchmesser ist in der Schafthöhe nicht öfter und nicht weniger oft enthalten als in der Renaissance.

Die Pilasterschäfte kommen mit und ohne Verjüngung vor; letztere ist in den meisten Fällen unerheblich. Die Verjüngung kann nach oben, aber auch nach unten erfolgen; allerdings ist der letzte Fall nicht allzu häufig. Im Übrigen bleibt die größte Anzahl der Pilasterschäfte unverjüngt, wie das auch schon in der Renaissance der Fall war.

Die Frühperiode bildet sie häufig in derselben Weise mit Bossenquadern, wie das schon die spätere Hochrenaissance getan hatte. Charakteristischer für den Barockstil sind jedoch diejenigen Schäfte, welche, ähnlich den Säulen, mit vortretenden Quadern durchschossen werden, wodurch ihre frühere Geradlinigkeit aufgehoben wird.

In vielen Fällen wird der Pilasterschaft durchlaufend kanneliert; gar nicht selten ist auch das Auslegen des unteren Drittels oder Fünftels der halbkreisförmigen Kanäle mit kleinen Rundstäbchen.

Vertiefte, von Gesimszügen umsäumte Füllungsfelder finden sich nur im Innern; dort erhalten sie auch noch aufsteigendes Pflanzenornament im Füllungsgrunde.

Am häufigsten tritt im fortgeschrittenen Barockstil sowohl am Äußeren wie auch im Inneren der schmucklose Pilasterschaft auf, der im Putzbau vollkommen glatt ist, im Hausteinbau nur noch die feinen Lagerfugen sichtbar werden läßt.

Pfeilerschäfte erhalten entweder vortretende Schichten oder eine Kannelierung; sehr häufig sind sie glatt und schmucklos.

c) Die klassische Richtung

hat von sämtlichen Schmuckmitteln der Säulen- und Pilasterschäfte, wie sie die Renaissance angewendet hatte, nur noch eines beibehalten, nämlich die Kannelierung; doch hat sie mit derselben nicht ihre sämtlichen Stützenschäfte geschmückt, sondern vereinzelt nur noch die Kolossalordnungen; alle übrigen hat sie ungeschmückt gelassen.

d) Die deutsche Renaissance

hat sich an ein festes Verhältnis des unteren Säulendurchmessers zur Höhe nie gebunden, auch nicht in ihrer Spätperiode.

Unverjüngte Schäfte kommen nur noch in der frühesten Zeit vor; später erhalten sie Verjüngung und Schwellung; erstere ist bald gering, bald übermäßig stark.

Als Schmuckmittel dienen Kanneluren, welche entweder den ganzen Schaft durchziehen oder nur auf einen Teil desselben beschränkt werden. Auch das Auslegen der Kanäle mit Rundstäbchen findet sich wie in Italien. Neu dagegen ist das Aufsetzen solcher Rundstäbchen auf den glatten Säulenschaft (Fig. 296), ebenso die Anbringung gebrochener Kanneluren (Fig. 297).

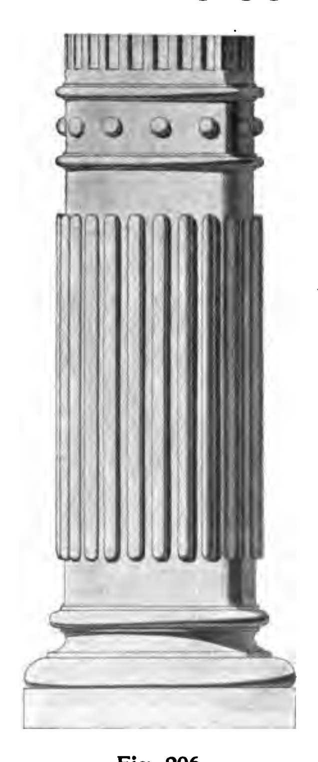


Fig. 296.
Aus der Stephanskirche in Nymwegen.
(Ewerbeck)



Fig. 297.
Vom Portal von St. Leodogar in Luzern.
(Lambert u. Stahl)

Ein beliebtes Schmuckmittel des Säulenschaftes ist das meist im unteren Drittel angeordnete teilende Ringgesims, womit fast ausnahmslos eine verschiedenartige Behandlung der beiden Schafthälften verbunden ist (Fig. 298).

Auch vollständig mit Ornament umkleidete Schäfte sind in der deutschen Renaissance vielfach verwertet worden; namentlich war es die deutsche Spätrenaissance, die mit ihrem charakteristischen Ornamente nicht nur die größte Anzahl aller verfügbaren Flächen überzog, sondern dasselbe auch zur Dekoration des Säulenschaftes vielfach benutzte (Fig. 299).



Fig. 298.
Aus dem Dom von Mainz.
(Meyer)



Fig. 299. Aus der Schloßkapelle zu Liebenstein.
(Paulus)

Einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuen sich, namentlich in der Frühperiode, die reichen Baluster- und Kandelabersäulen, die in allen möglichen Variatonen vorkommen (Fig. 300—302).

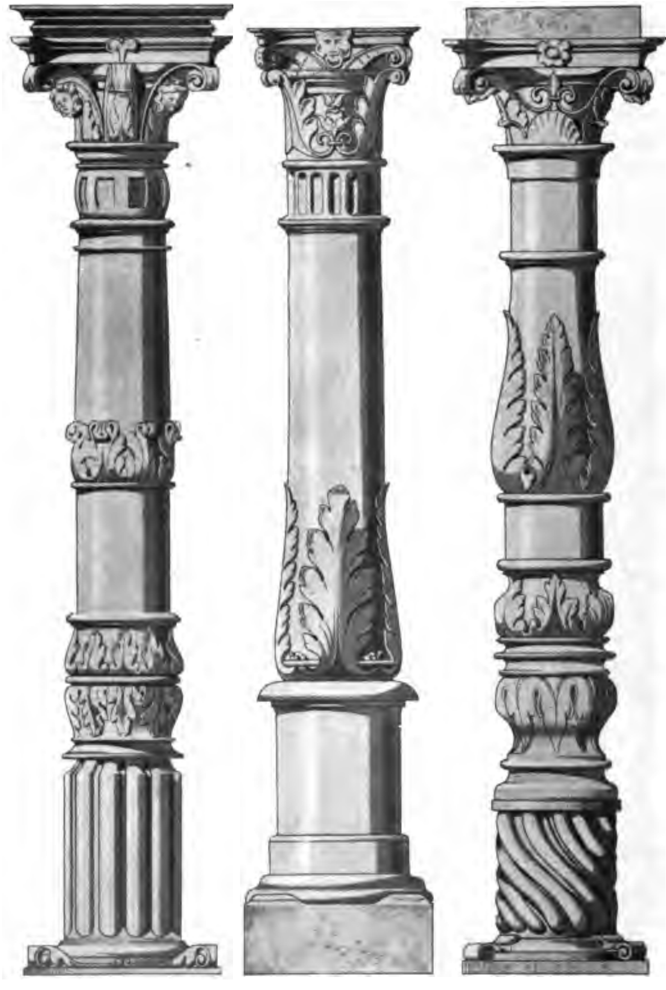


Fig. 300. Aus Ensisheim.

Fig. 301. Aus Kolmar. (Lambert und Stahl)

Fig. 302. Aus Ensisheim.

Die Pilasterschäfte haben ebenfalls vollkommen beliebige Verhältnisse, d. h. der untere Durchmesser ist bald sehr oft, bald nur einigemale in der Höhe enthalten.

Sie kommen mit und ohne Verjüngung vor. Diese wird einmal nur wenig, ein anderes Mal wieder übermäßig hervorgehoben (siehe nachfolgende Beispiele). Die Schmuckmittel des Pilasterschaftes sind im ganzen dieselben wie in Italien, nur der hängende Schild unter dem Kapitäl fällt weg. Häufig erhält er eine von Gesimszügen umschlossene Füllung mit ornamental ausgestattetem Grunde (Fig. 303).



Fig. 303. Pilaster aus einer Kirche zu Hal.
(Ewerbeck)

Bei Holzpilastern an Täfelungen, Möbeln und dergleichen tritt an Stelle des plastischen Füllungsornamentes häufig die eingelegte Arbeit oder Intarsia (Fig. 304).



Fig. 304.
Holzpilaster
aus der
Kriegsstube
in Lübeck.
(Nach Phot.)



Auch drei Füllungsfelder im Pilasterschafte, von denen das mittlere rauten- oder kreisförmig ist, kommen, wie in Italien, vielfach vor. Neu dagegen ist seine Teilung durch ein im unteren Drittel angebrachtes Gesims, womit, wie bei den Säulenschäften, meist eine verschiedenartige Dekoration der beiden Schafthälften verbunden ist (Fig. 305). Die Spätrenaissance hat dann auch noch ihr Beschlägornament zum Schmucke des Pilasterschaftes beigezogen, welches an dieser Stelle seine Abstammung aus der Metalltechnik überzeugend dokumentiert (Fig. 306).



Fig. 305. Vom Heidelberger Schloß. (Pfnor)

Fig. 306. Vom Schloß zu Aschaffenburg. (Ortwein)

Die Rustizierung der Säulen-, Pilaster- und Pfeilerschäfte deutet auf die Spätzeit des Stiles. Der Wechsel glatter und vortretender bossierter Trommeln oder Schichten ist ein barockes Motiv.

XIV. Die Lisene.

a) Die italienische Renaissance.

Die Lisene ist ein vortretender, schmaler, senkrechter Mauerstreifen und dient entweder zur Trennung größerer Wandflächen oder zur Verstärkung der Mauer. Von dem Pilaster unterscheidet sie sich durch das Fehlen des Kapitäles und der Basis.

Die italienische Renaissance hat die Lisene dadurch zu einer Stützenform umgeschaffen, daß sie ihr eine Konsole aufsetzte. In dieser Form wird sie außerordentlich häufig verwertet und vertritt dann stets den Pilaster (s. Fig. 201).

b) Der Barockstil

hatte für diese Stützenform eine ebenso große Vorliebe wie die italienische Renaissance und hat sie während seiner ganzen Dauer beibehalten (s. Fig. 156).

c) Die klassische Richtung

verwertet Lisenen mit aufgesetzten Konsolen nur noch in ihrem Entstehungsstadium. Mit dem fortschreitenden Verdrängen der Renaissancemotive wird auch die Lisene verlassen. Findet sie sich später dennoch, so ist das auf ein Übergreifen des Barockstiles in die klassische Richtung zurückzuführen.

d) Die deutsche Renaissance

hat Lisenen mit aufgesetzten Konsolen als Stützen nicht verwertet.

XV. Hermen.

a) Die italienische Renaissance.

Ganz allgemein genommen bezeichnet man mit dem Namen Hermen alle diejenigen Gebilde, welche Halbfiguren oder Büsten mit einem nach unten verjüngten Schaft in irgend einer Art in Verbindung bringen. In vielen Fällen scheinen die Figuren den Schäften förmlich zu entwachsen, in anderen dagegen nur auf dieselben gestellt zu sein.

Hermen waren schon im alten Griechenland wohlbekannt und vielfach in Gebrauch. Sie galten dort als Denkzeichen des Kultus oder auch des Verkehrs. In allen Fällen aber waren sie freistehend und standen zur Funktion des Stützens in keinerlei Weise in Beziehung. Erst die italienische Renaissance hat dem Motiv der Hermen diesen Charakter verliehen und dadurch die schon vorhandene Anzahl der Stützenformen vermehrt.

Zu diesem Zwecke setzte sie auf die Herme ein einfaches, in der Regel dorisches oder jonisches Kapitäl und versah den Schaft an seinem unteren Ende mit einem architektonisch gebildeten Fußgesims, welches in den meisten Fällen als Nachbildung der attischen Pilasterbasis erscheint. Löwen- oder Pantherpranken, auf denen die Hermen häufig ruhen, sind nur als Wechselformen für die Basen zu betrachten. Der stets nach unten verjüngte Hermenschaft erhält mancherlei schmückende Zutaten. Sehr beliebt sind Kannelierungen und das Auslegen ihrer unteren Drittel mit Rundstäben; doch kommt er auch, wie der Pilasterschaft, mit umrahmtem vertieftem Felde vor, das mit Ornament oder hängender Zier gefüllt sein kann.

Als Hauptcharakteristikum aller Renaissance-Hermen kann deren Haltung gelten, die stets eine ruhige und gemessene ist, wodurch die Funktion des Stützens ohne Leidenschaft und Kraftaufwand zum Ausdruck gebracht wird (Fig. 307).

Zu den Hermen werden am besten auch diejenigen Stützenformen gerechnet, welche statt der Halbfiguren oder Büsten Löwen-

oder Pantherköpfe auf verjüngten Schäften zeigen und ebenfalls auf einer Basis oder Löwentatze stehen (Fig. 309), ebenso werden die steilstehenden Konsolen mit aufgesetzten Tierköpfen oder Kapitälern und eigener Fußbildung am zweckmäßigsten den Hermen beigezählt (Fig. 308).



Fig. 307. Aus d. Villa Cambiaso in Albaro.
(Reinhardt)



Fig. 308. Von dem Palazzo Cuccoli in Flornz.
(Herdtle)



Fig. 309. Von dem Palazzo Cuccoli in Florenz.
(Herdtle)

b) Der Barockstil

hat von den Hermen einen ausgiebigen Gebrauch gemacht, aber fast nur männliche Halbfiguren verwendet. Diese zeigen stets eine stark naturalistische Behandlung und veranschaulichen durch energische Bewegungen sehr deutlich die Wucht und Schwere der auf ihnen ruhenden Last (Fig. 310 u. 311).



Fig. 310. Vom Zwinger in Dresden.
(Schmidt u. Schildbach)



Fig. 311. Pal. Durazzo Brignole in Genua.
(Reinhardt)

c) Die klassische Richtung.

Es mag auf den ersten Blick befremdlich und mit dem Streben des Stiles, sich immer mehr dem Römischen zu nähern, unvereinbar erscheinen, wenn an Bauschöpfungen, die vorherrschend der strengen oder klassischen Richtung angehören, Hermen als Stützenformen an Portalen, Balkonen usw. Verwendung finden. Noch dazu zeigen dieselben nicht etwa die Auffassung der Renaissance, sondern ganz ausgesprochen die des Barockstiles. Dieser Widerspruch erklärt sich jedoch unschwer, wenn man bedenkt, daß die Formen der klassischen Richtung meist mit solchen des Barockstiles gemischt an einem und demselben Bauwerk auftreten, wenigstens so lange, als sich der Barockstil lebensfähig erhalten hatte. Erst als die klassische Richtung zur Alleinherrschaft gelangt war, mußten folgerichtig auch die Hermen als eine Erfindung der Renaissance verschwinden. Sie verschwanden zuerst am Äußeren, um im Inneren noch ein kurzes Dasein zu fristen, dann aber, als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hinneigung zum Griechischen allgemeiner wurde, auch im Inneren, da ihre Verwendung einen zu großen Widerspruch mit den übrigen strengen Formen ergeben hätte.

d) Die deutsche Renaissance

hat nur in seltenen Fällen ihre Säulen und Pilaster in ein einwandfreies Verhältnis zu den Gesimsen gebracht, da ihr dekorativer Sinn viel weniger auf das Ganze als auf das Einzelne gerichtet war. Deshalb mußte auch die Herme für die deutsche Renaissance eine hochwillkommene Stütze sein, die nicht nur in bezug auf ihre dekorative Erscheinung alle anderen Stützenformen übertraf, sondern auch eine viel freiere Anwendung gestattete als diese.

Die deutsche Renaissance hat deshalb auch die Hermen in sehr umfangreicher Weise und in allen möglichen Variationen verwendet (Fig. 312—314). Ganz besonders wird zur Dekoration des Schaftes alles erdenkliche beigezogen, wie Ornament, stilisiert und naturalistisch, Zier- und Wappenschilder, Münzschnüre, facettierte Quader u. a. m. (s. Fig. 312—314).

In vielen Fällen gibt sie das Hauptcharakteristikum der Hermen, die Büste oder Halbfigur, gänzlich preis, um nur noch den nach unten verjüngten Schaft allein als Stützenform zu verwenden. Doch verbleibt demselben das bisherige meist einfache Kapitäl, ebenso die Fußbildung in Form einer Basis oder Pantherpranke. Auch die Dekoration des Schaftes hat mit der des Pi

lasters nichts gemein, sondern schließt sich der Ausschmückung der übrigen Hermenschäfte an.



Fig. 312. Vom Baumeisterhaus in Rothenburg. (Lambert u. Stahl)

Fig. 313. Im städtischen Museum in Braunschweig. (Lambert u. Stahl)

Fig. 314. Vom Zeughaus in Braunschweig. (Lambert u. Stahl)

XVI. Atlanten und Karyatiden.

a) Die italienische Renaissance.

Unter diesen Bezeichnungen versteht man alle diejenigen Gebilde, welche die ganze menschliche Gestalt als Stütze oder Gebälkträgerin verwerten.

Die männlichen, meist sehr muskulösen Figuren nennt man Atlanten, die weiblichen, welche meist bekleidet sind, Karyatiden.

Die Entstehung beider reicht bis in das griechisch-klassische Altertum zurück, doch war ihre Verwendung eine sehr beschränkte. Atlanten als Gebälkträger haben die Griechen überhaupt nur im Innern angeordnet (Tempel von Agrigent), Karyatiden auch am Äußeren (Halle des Erechtheion in Athen). Beide zeigen eine strenge, fast architektonische Bildung und haben auf dem Kopfe stets ein Kapitäl als vermittelndes Glied zwischen Stütze und Last.

Die italienische Renaissance hat diese reichsten Stützenformen als wirkliche Gebälkträger nicht verwertet; wohl aber kommen sie in ruhigen, gemessenen Haltungen verschiedentlich in der dekorativen Malerei vor.

b) Der Barockstil

hatte namentlich für die muskulösen, gebälktragenden Atlanten eine besondere Vorliebe und hat sie vorzugsweise an den Portalen angeordnet. Ähnlich den Hermen ist auch ihre Behandlung meistens eine derb naturalistische, die die Anstrengung des Stützens oft bis zur völligen Erschöpfung veranschaulicht (Fig. 315 u. 316).

c) Die klassische Richtung

hat Atlanten nicht verwertet.



Fig. 315. Vom k. k. Belvedere in Wien. (Baumann und Breßler) Fig. 316. Desgleichen.

d) Die deutsche Renaissance

kennt die Verwendung von Atlanten und Karyatiden ebenfalls nicht.

XVII. Postamente.

a) Die italienische Renaissance.

Schon der römische Stil hatte seinen Säulen- und Pilastern gerne eigene Unterlagen gegeben. Die Renaissance folgt auch hierin ihrem Vorbilde, indem sie die in Betracht kommenden Stützen sehr häufig mit Postamenten in Verbindung bringt. Diese haben stets lotrechte Seiten und ohne Ausnahme Fuß- und Deckgesimse. Der Postamentschaft zeigt ein vertieftes, von Rahmengesimsen umsäumtes Füllungsfeld, welches nur in der vorgeschrittenen Hochrenaissance meistens leer bleibt, bis dahin aber die verschiedenartigste Ausschmückung erhält. Sehr beliebt sind namentlich in der frühesten Periode einfache Zierschilder.





Fig. 317. Von einem Monument in der Christuskirche zu Brescia. (Paravicini)



Fig. 318. Vom Monument des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa. (Paravicini)

Dieselben haben entweder eine kreisrunde, von breiten, profilierten Rändern eingefaßte Form, oder sind als sogenannte Herz- oder Stirnschilder gebildet (Fig. 317 u. 318).

Mit der fortschreitenden Renaissance wird das Füllungsornament des Postamentschaftes reicher und entweder als aufgehängter Laub-, Frucht- und Blumenkranz oder noch häufiger als feines Rankenornament in symmetrischer Anordnung gebildet (Fig. 319 u. 320).



Fig. 319. Aus dem Baptisterium von S. Satiro in Mailand. (Paravicini)

Fig. 320. Von der Certosa bei Mailand. (Paravicini)

Wenn es sich um ganz besonders reiche Ausstattung handelte, erhalten auch noch alle oder ein Teil der Glieder des Fuß- und Deckgesimses Schmuck durch skulpiertes Ornament, welches aus Eier- und Blattstäben, Perlschnüren und Pfeifenornament gebildet ist (siehe Fig. 320).

b) Der Barockstil

bleibt anfänglich bei den Bildungen der Hochrenaissance, gibt aber bald das Füllungsornament der Postamentschäfte auf. Dann erfolgt auch hier wieder der Angriff auf die Geradlinigkeit; zuerst dadurch, daß der Postamentschaft, ähnlich den Säulen und

Pilastern, mit vortretenden Schichten durchschossen wird (Fig. 321), zuletzt durch Auflösung seiner lotrechten Seiten in einwärts oder wellenförmig geschweifte (Fig. 322—324).



Fig. 321. Vom Pal. Barzelli in Bologna.
(Nach Photographie)



Fig. 322. Vom K. K. Belvedere in Wien.
(Baumann und Breßler)



Fig. 323. Aus dem Schloßhof in Marchfeld.
(Baumann und Breßler)



Fig. 324. Aus dem Schloßhof in Marchfeld.
(Baumann und Breßler)

c) Die klassische Richtung

hat das Postament, obwohl gut römisch, selten und dann nur in der einfachsten Form, oft sogar ohne Deck- und Fußgesims verwertet.

d) Die deutsche Renaissance

hat von dem Postamente den ausgiebigsten Gebrauch gemacht und sich nicht mehr mit der prismatischen Form desselben allein begnügt (Fig. 325), sondern es auch zylindrisch gestaltet (Fig. 326). In allen Fällen hat das Postament Fuß- und Deckgesims und meistens auch reich geschmückten Schaft (siehe Fig. 325 u. 326).



Fig. 325. Postament nach Ortwein.



Fig. 326. Aus der Schloßkapelle zu Liebenstein. (Paulus)

XVIII. Konsolen.

a) Italienische Renaissance.

Die aus der Wand vorkragenden Stützen oder Konsolen lassen sich in fünf große Gruppen einteilen. Innerhalb der einzelnen Gruppe sind natürlich wieder eine Reihe von Mannigfaltigkeiten möglich.

1. Die Balkenkonsole. Sie findet nur unter der Kranzplatte des Gesimses Verwertung und kommt in gleicher Bildung und Anwendung schon im Römischen vor (siehe Fig. 30).
2. Die Volutenkonsole. Auch sie stammt aus dem Römischen, wo sie aber nur in liegender Stellung vorkommt. Die Renaissance hat diese Form häufig unverändert beibehalten (siehe Fig. 24 u. 28), häufig derselben aber dadurch eine ausgiebige Steigerung zuteil werden lassen, daß sie die Linien mehr oder weniger schweifte, steiler oder flacher anordnete, die Voluten stärker oder schwächer einrollte oder umkehrte und die Vorder- und Seitenansichten in der mannigfaltigsten Art behandelte (Fig. 327 u. 328).



Fig 327. Liegende Konsole nach Meyer.



Fig. 328. Vom Pal. Agostini in Florenz. (Reinhardt)

Das Steilstellen der Volutenkonsole ist als Erfindung der Renaissance zu betrachten (siehe Fig. 31 u. 32).

Neu ist auch das Zusammenstellen mehrerer Volutenkonsolen zu einer einzigen, wobei sich Gelegenheit bot,

die entstehenden Felder in verschiedener, neuartiger Weise auszuschmücken (Fig. 329).

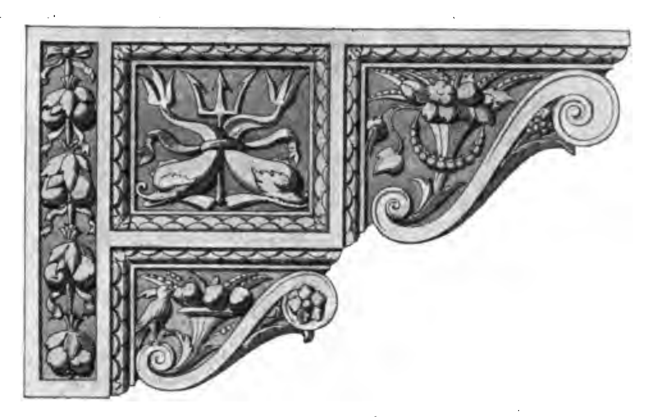


Fig. 329. Konsole aus 2 Volutenkonsolen gebildet. (Meyer)

3. Die Grundform des Säulen-, häufiger noch des Pilasterkapitäls wird dadurch zur Konsole umgebildet, daß unter dem Halsgliede eine ornamentale Endigung angeordnet wird (Fig. 330 u. 331).



Fig. 330. Aus S. Croce in Florenz. (Herdtle)



Fig. 331. Aus S. Ambrogio in Mailand. (Paravicini)

4. Aufsteigendes, symmetrisches, sich von unten nach oben verbreiterndes Ornament mit geringem Relief, eingefaßt durch Ranken, Füllhörner oder Bänder und mit einem Krönungsgesimse versehen (Fig. 332).



Fig. 332. Vom Dom in Florenz. (Herdtle)

5. Drehungskörper mit polygonalem oder rundem Querschnitt, sich ebenfalls nach oben verbreiternd und mit einem Deckgesimse abgeschlossen. Man bezeichnet sie als „Hängekonsolen." Der Drehungskörper kann einfache oder reiche Profilierung, die Einzelglieder können teilweise oder vollständige skulpierte Behandlung erhalten (Fig. 333).

Die drei letztgenannten Konsolenformen stammen dem Grundgedanken nach aus dem Mittelalter.



Fig. 333. Aus dem Refektorium der Certosa bei Florenz. (Herdtle)

b) Der Barockstil

hat Balken- und Volutenkonsolen, teilweise auch noch die aus dem Kapitälmotiv entwickelten beibehalten, die übrigen aber aufgegeben. Auch die Veränderungen, welche die italienische Renaissance mit der Volutenkonsole vornahm, werden verlassen. Dieselbe erscheint jetzt liegend oder steil gestellt. Letztere ist für den Barockstil besonders charakteristisch. Anfänglich behält sie noch ihre stetige Linie bei (Fig. 334), dann wird diese gebrochen und der untere Teil kehlenförmig eingezogen (Fig. 335). Die untere volutenförmige Einrollung wird einmal beibehalten, ein anderes Mal aufgegeben (Fig. 336). Ohne Ausnahme erhalten die steil stehenden Barockkonsolen nach unten eine Verjüngung; dieselbe wird oft durch angehängte Ornamentlocken noch mehr hervorgehoben. Zur Dekoration der Vorderflächen werden bald geometrische, bald naturnachbildende, bald stilisierte Ornamentmotive herangezogen (s. Fig. 334—336).



Fig. 334. Fig. 335. Fig. 336.
Barockkonsolen nach Hittenkofer und Baumann & Breßler.

c) Die klassische Richtung

verwertet wieder die römischen Formen der Balken- und Volutenkonsolen und behält dieselben fast bis an ihr Ende bei. In der ersten Hälfte, in welcher bekanntlich der Barockstil die Oberhand hatte, sind allerdings dessen steil stehende Konsolen am häufigsten. Dieselben weisen dann gegenüber den anderen Barockkonsolen keine Veränderungen auf. Erst als der Barockstil in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis auf wenige Reste erloschen war, gelang der klassischen Richtung die Bildung eigenartiger, charakteristischer steiler Konsolen, die beim Louis seize des näheren zu schildern sein werden.

d) Die deutsche Renaissance

verwertet:

1. Volutenkonsolen liegend und steil gestellt; die Umbildungen gehen aber, namentlich in bezug auf Profillinie und Dekoration, weit über das Italienische hinaus (Fig. 337—341).

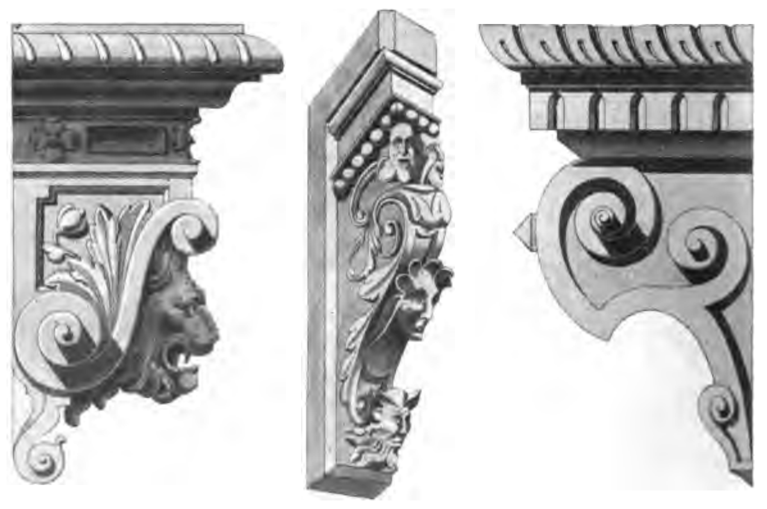


Fig. 337. Vom Heidelberger Schloß. (Pfnor)

Fig. 338. Aus Ypern. (Ewerbeck)

Fig. 339. Vom Heidelberger Schloß. (Pfnor)



Fig. 340. Konsole aus Emden.
(Ortwein)



Fig. 341. Konsole aus Danzig.
(Ortwein)

2. Konsolen, welche nach italienischem Vorbilde aus dem Säulen- oder Pilasterkapitäl gebildet werden, indem unter dem Halsgliede entweder eine nach unten endigende ornamentale Form angebracht (Fig. 342) oder das Halsglied selber in einer Weise umgebildet wird, mit welcher der Begriff der unteren Endigung verbunden ist (Fig. 343).

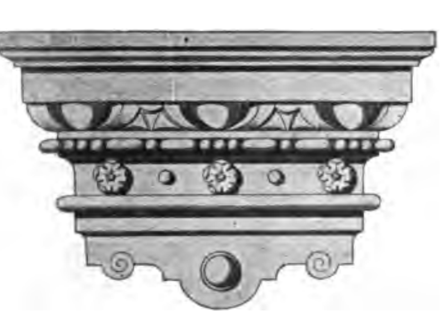


Fig. 342. Vom neuen Schloß zu Baden-Baden.
(Meyer)



Fig. 343. Vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.
(Meyer)

3. Einfach oder reich profilierte Drehungskörper, welche noch mit ornamentalen oder figürlichen Motiven geschmückt sein können (Fig. 344 u. 345).



Fig. 344. Aus der Kirche zu Haag. (Ewerbeck)



Fig. 345. Vom Chorgestühl der Kirche zu Ypern. (Ewerbeck)

Selten sind in der deutschen Renaissance diejenigen Konsolen, welche flachliegendes und mit Gesims abgedecktes Ornament verwerten (Fig. 346), ebenso selten ist das Zusammenstellen mehrerer Volutenkonsolen zu einer einzigen (Fig. 347).



Fig. 346. Aus dem Museum zu Brügge. (Ewerbeck)



Fig. 347. Aus Basel. (Meyer)

XIX. Der Baluster.

a) Die italienische Renaissance

hat den Baluster als neue Stützenform eingeführt. Er ist ein gedrehter Körper, der zur Bildung von Brüstungen dient, die deshalb „Balustraden“ genannt werden.

Die Frührenaissance bildet die Baluster stets mit zwei Birnformen, welche symmetrisch zur Mitte sind (Fig. 348 u. 349).

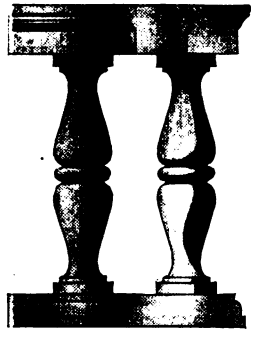


Fig. 348. Von der Universität in Genua. (Reinhardt)



Fig. 349. Vom Pal. del Municipio in Mailand. (Haupt)

Die Hochrenaissance bildet ihre Baluster mit einer Birnform und versieht sie mit kräftigem Fuß- und Kapitälgesims (Fig. 350—352).

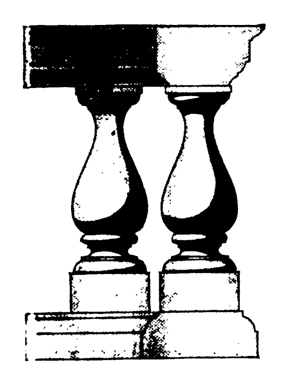


Fig. 350. Von der Villa Papst Julius' II. (Le Tarouilly)

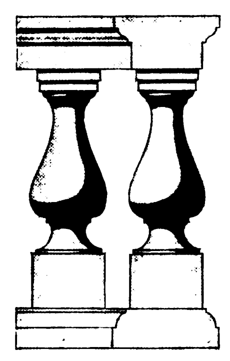


Fig. 351. Vom Pal. del Municipio in Genua. (Reinhardt)

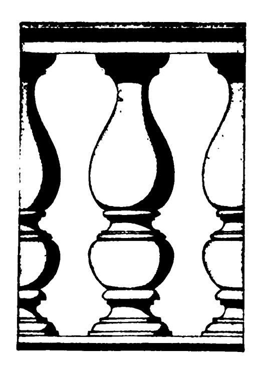


Fig. 352. Von der Loggetta in Venedig. (Haupt)

Selbstverständlich kommen die Baluster in verschiedenen Variationen vor, doch bleibt ihr Charakteristikum stets gewahrt.

b) Der Barockstil.

Den Übergang zum Barockbaluster bildet die doppelte Birnform mit würfelförmigem Mittelstück (Fig. 353).

Im ausgebildeten Barockstil wird der Querschnitt des ganzen Balusters quadratisch (Fig. 354 u. 355).



Fig. 353. Von der Bibliothek in Venedig.



Fig. 354. Fig. 355.
Barockbaluster nach Lambert und Stahl.

An Stelle der Baluster treten häufig auf- und abwärts gezogene Steinbänder von gleicher Breite, deren Ränder wenig vortretend gebildet sind (Fig. 356). Ornamentale Zutaten werden öfters noch zur Bereicherung dieses Motives herangezogen.



Fig. 356. Von der Pferdeschwemme in Salzburg. (Baumann und Breßler)

c) Die klassische Richtung

wollte das dankbare, von der italienischen Renaissance eingeführte Motiv des Balusters nicht missen und hat ihn deshalb, entweder in der Form der italienischen Hochrenaissance als Drehungskörper oder in der Form des Barockstiles mit quadratischem Horizontalschnitt beibehalten.

d) Die deutsche Renaissance

hat nicht nur die beiden Balusterformen der italienischen Renaissance, sondern auch die des Barockstiles übernommen, sie aber in weitgehender Weise verändert und dadurch einen außerordentlichen Reichtum solcher Kunstformen geschaffen (Fig. 357—367).

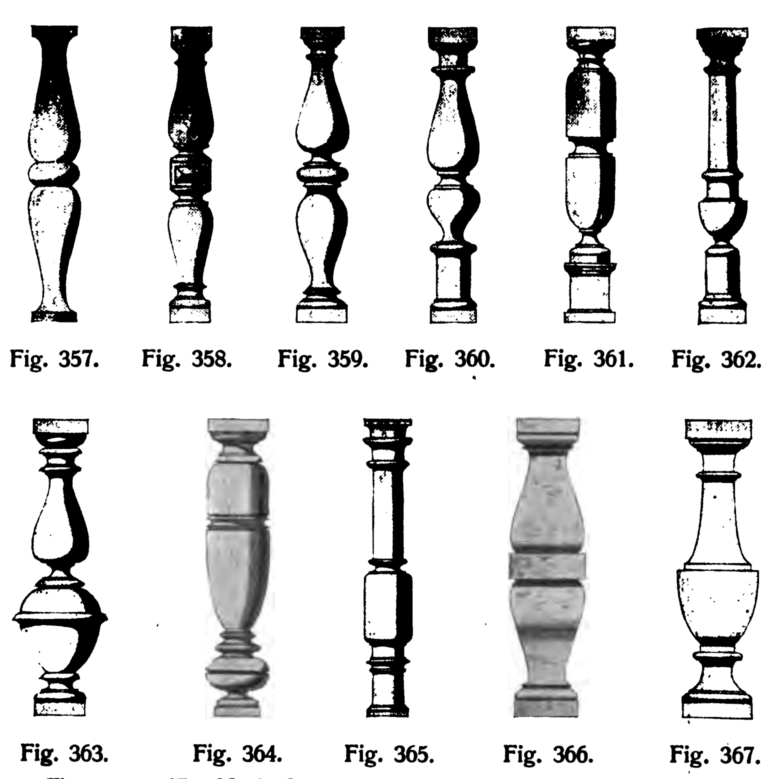


Fig. 357. Fig. 358. Fig. 359. Fig. 360. Fig. 361. Fig. 362.

Fig. 363. Fig. 364. Fig. 365. Fig. 366. Fig. 367.

Fig. 357—367. Nach Ortwein, Ewerbeck und Lambert & Stahl.

XX. Grundrisse.

a) Die italienische Renaissance.

Der Grundriß des Wohnhauses (Straßenpalast) erhält, soweit es die Terrainverhältnisse gestatten, die denkbar größte Regelmäßigkeit. Seinen Mittelpunkt bildet der von einer Säulenhalle umgebene Hof. Um diesen gruppieren sich sämtliche Innenräume. Die Eingänge und Vorplätze haben in der Frühperiode meistens eine bescheidene Ausdehnung, die Treppen sind geradläufig und ziemlich steil (Fig. 368).

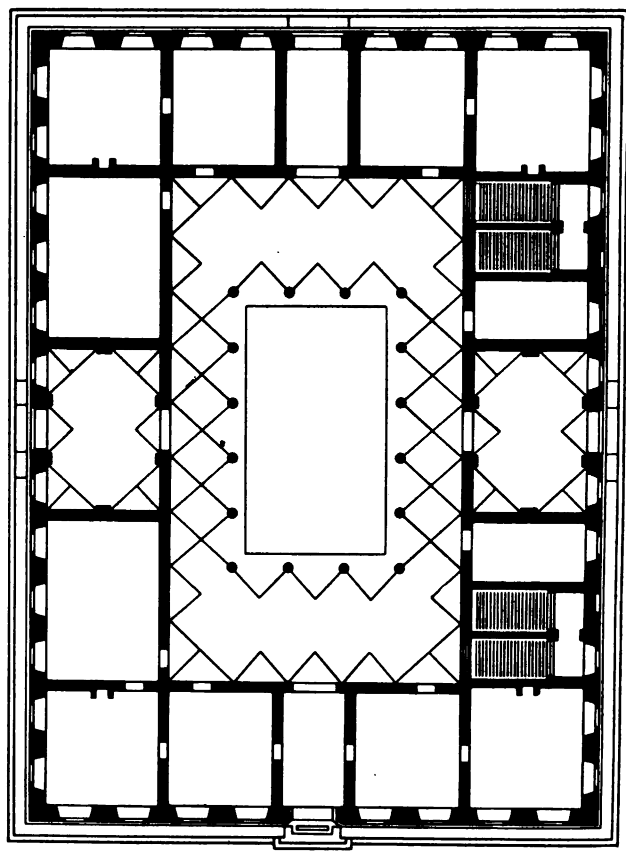


Fig. 368. Palazzo Strozzi in Florenz. (Hauser)

Der Hochrenaissancepalast zeigt im ganzen dieselbe Grundrißlösung. Die Veränderungen gegenüber der Frühperiode beruhen hauptsächlich auf der Umwandlung der Säulenhalle des Hofes in eine Pfeilerhalle, auf dem Vergrößern der Eingänge und Vestibüle, die in Rom als dreischiffige Säulenhallen gebildet und dadurch vorbildlich wurden, und auf bequemerer Anlage der Treppen (Fig. 369).

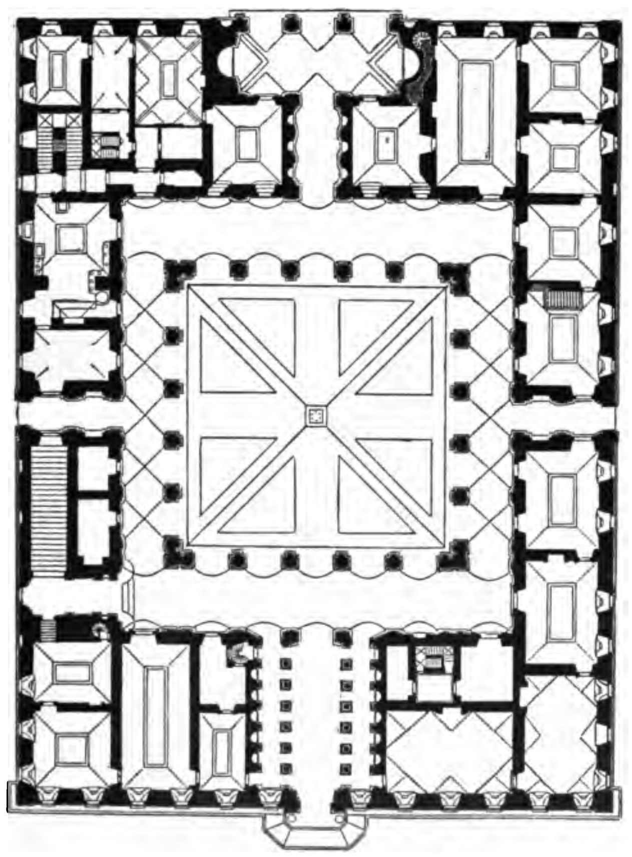


Fig. 369. Palazzo Farnese in Rom. (Hauser)

Die Grundrisse der kirchlichen Bauschöpfungen weisen im ganzen zwei verschiedene Typen auf, nämlich den Langhausbau

und den Zentralbau. Ersterer ist ein-, drei-, selten fünfschiffig und erhält meistens die Form des lateinischen Kreuzes (Fig. 370).

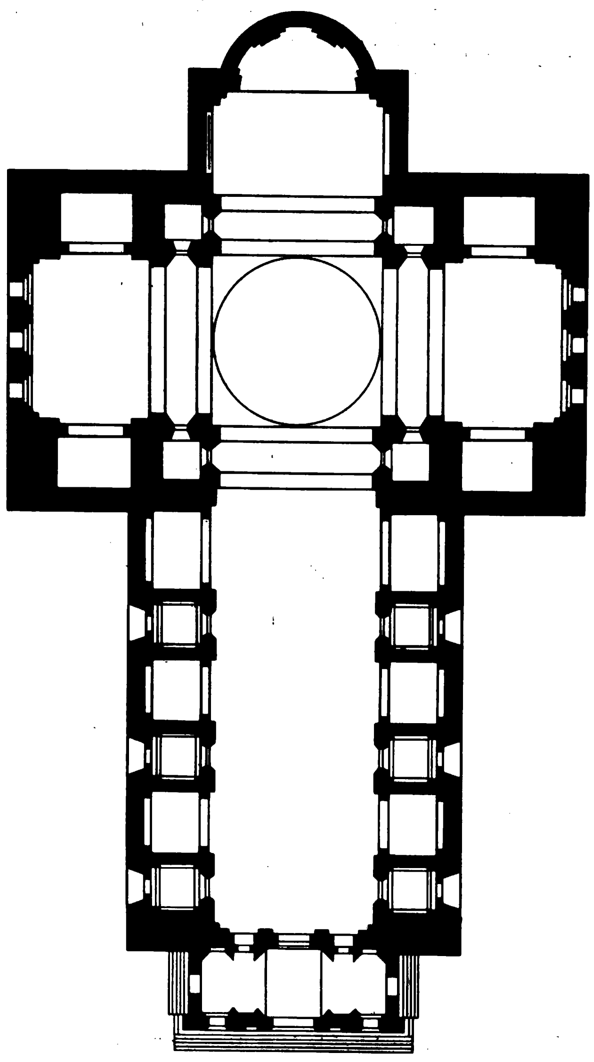


Fig. 370. St. Andrea in Mantua. (Hauser)

Sehr beliebt war im Langschiff der Wechsel zwischen Tonnen- und Kuppelgewölben (Fig. 371).

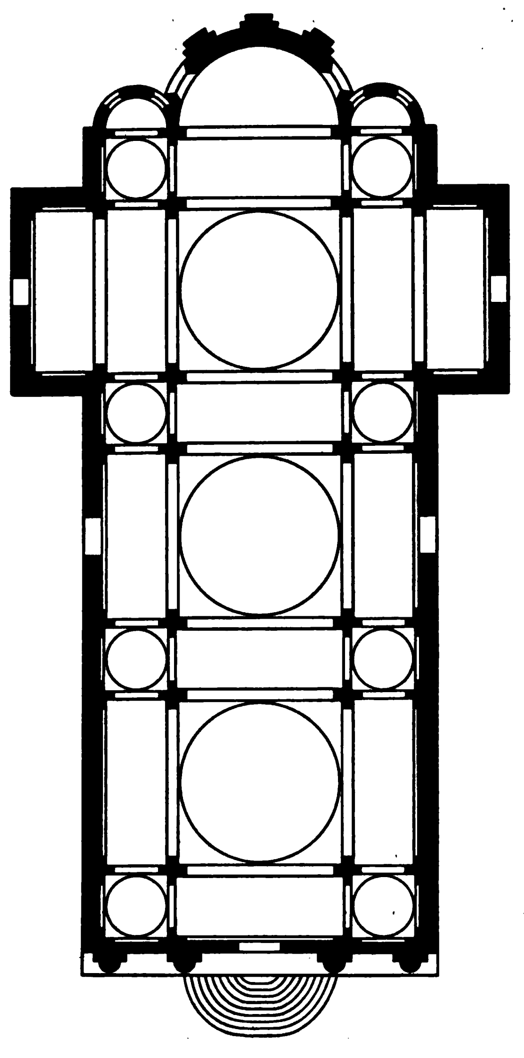


Fig. 371. Kirche San Salvatore in Venedig. (Hauser)

Der reine Zentralbau mit kreisrunder oder achtseitiger Grundrißfigur kommt nur bei kleinen Bauschöpfungen vor; größere und bedeutendere zeigen fast durchgehends das griechische Kreuz im Grundriß. Diese Form ergab sich durch das Anschließen gleich großer Kreuzesarme an den mittleren zentralen Hauptraum (Fig. 372).

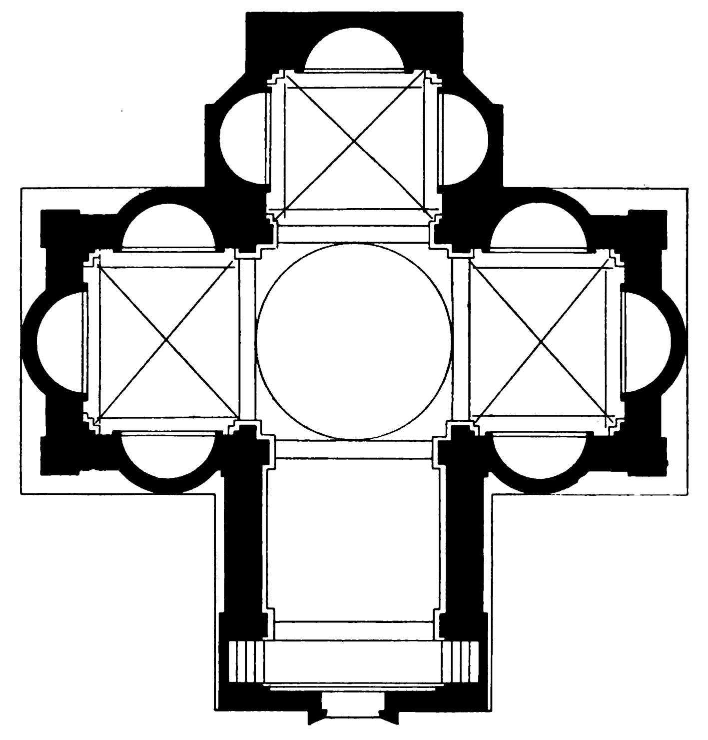


Fig. 372. Kirche San Sebastiano in Siena. (Geymüller)

Der Zentralbau hat in der italienischen Hochrenaissance entschieden den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht und galt ihr auch als Glanzleistung der Raumbildung. Er hat deshalb auch bei der Schöpfung des bedeutendsten Tempels der Christenheit, der Peterskirche in Rom (1547—1590), Verwendung gefunden.

b) Der Barockstil.

Die Grundrisse der Profanbauten erlitten während der Herrschaft des Barockstiles nicht nur weitgehende Veränderungen, sondern erfuhren nach und nach eine vollständige Umgestaltung (Fig. 373).

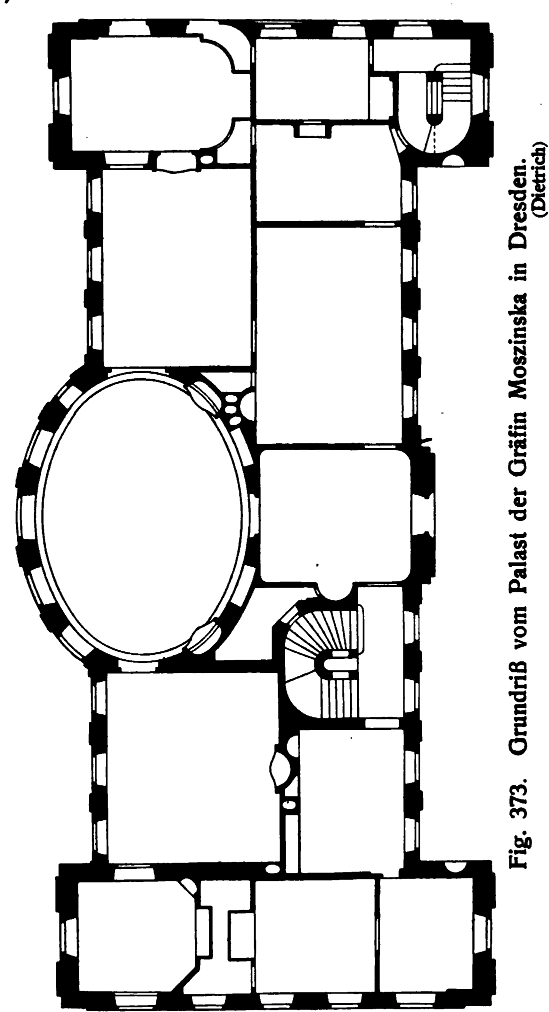


Fig. 373. Grundriß vom Palast der Gräfin Moszinska in Dresden. (Dietrich)

Allerdings vollzogen sich die Veränderungen nur langsam und allmählich. Die erste liegt in dem mehrfachen Vor- und Zurückspringen einzelner Gebäudeteile, wodurch die sogenannten Eck- und Mittelrisalite entstanden (siehe Fig. 373). Dann folgte das Hineinziehen oder Herausbiegen der Mittelpartie des Gebäudes (siehe Fig. 373) und endlich, bei weitgehendster Umbildung, die Auflösung der früheren geraden Grundrißlinie in eine wellenförmige. Dieser Umbildung der äußeren Grundrißlinien folgt vielfach auch noch eine solche im Inneren. Statt der geradläufigen Treppen erscheinen jetzt vielfach ovale, statt der kreisförmigen Räume elliptische (siehe Fig. 373).

Weitgehender noch als im Profanbau sind die Unterschiede zwischen den kirchlichen Bauschöpfungen des Barockstiles und der Renaissance. Sie sind so tiefgehend und bedeutend, daß sie eine vollständige Umgestaltung der gesamten Innendekoration zur Folge hatten.

Der treibende Gedanke hierbei war der, daß das Auge mit einem Blicke das Ganze überschauen und all die massenhaften Formen in sich aufnehmen sollte. Diesem Streben entsprach die bisherige drei- oder fünfschiffige Anlage nicht, sondern nur die einschiffige (Fig. 374). Höchstens werden noch Kapellen zwischen den nach innen gezogenen Gewölbestreben angeordnet.

Im 18. Jahrhundert, wo die Vorliebe für wirkungsvolle und möglichst brillante Beleuchtung eine wesentliche Steigerung erfuhr, wandte man sich dann mehr dem zweiten Typus des Kirchenbaues — der Zentralanlage — zu. Da jedoch der reine Zentralbau dem kirchlichen Ritus nicht vollständig entsprach, kombinierte man gerne Langhaus- und Zentralbau, variierte diesen Grundgedanken aber in der mannigfaltigsten Art. Gewöhnlich wird der zentralen Anlage ein überwölbtes, längeres oder kürzeres Langhaus vorgelegt, und für den Altarraum nach rückwärts eine Nische oder Apsis angeordnet (Fig. 375).

Auch dem gewaltigsten Zentralbau, St. Peter in Rom, wurde durch Maderna (gest. 1629) ein Langhaus vorgelegt. Die einschiffigen Langhausbauten und die Zentralanlagen mit vorgelegten Langhäusern waren diejenigen Bauschöpfungen, welche allein die von dem Barockstil angestrebte Gesamtwirkung ermöglichten. Um die berauschenden Innendekorationen voll und ganz würdigen zu können, ist stets die Vergegenwärtigung dieses Bestrebens notwendig.

Neben diesem einschneidendsten zeigen die Grundrisse auch noch andere Unterschiede, welche für den Barockstil bezeichnend sind. Hierher gehören die abgerundeten (siehe Fig. 374) oder

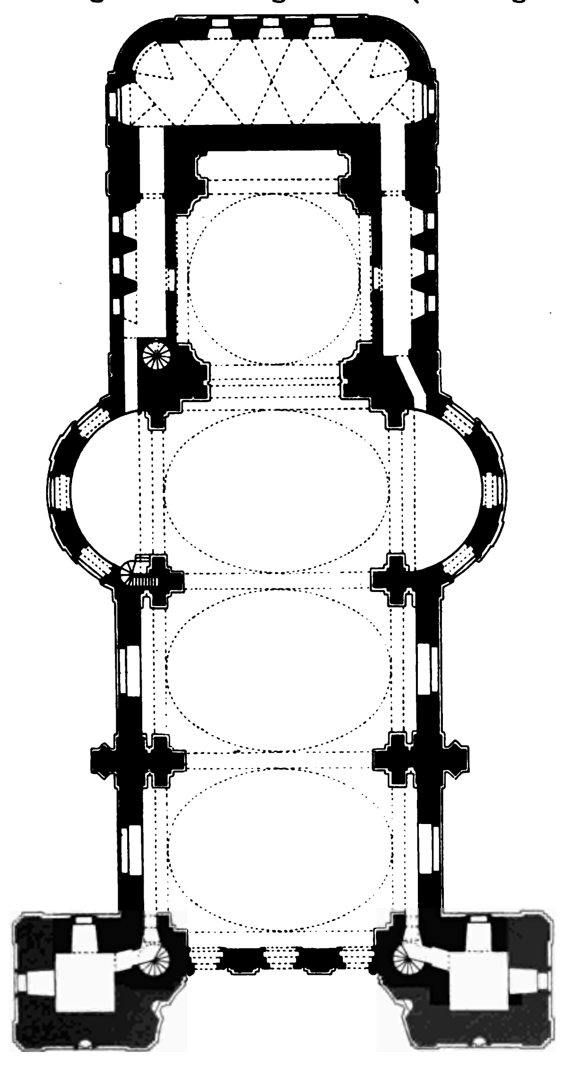


Fig. 374. St. Jakobskirche in Innsbruck. (Nach einem Kupferstich)

abgeschrägten Ecken (Fig. 375), insbesondere aber auch die ovalen Kuppeln, die vielfach an Stelle der kreisrunden der Renaissance treten (siehe Fig. 374 u. 375).

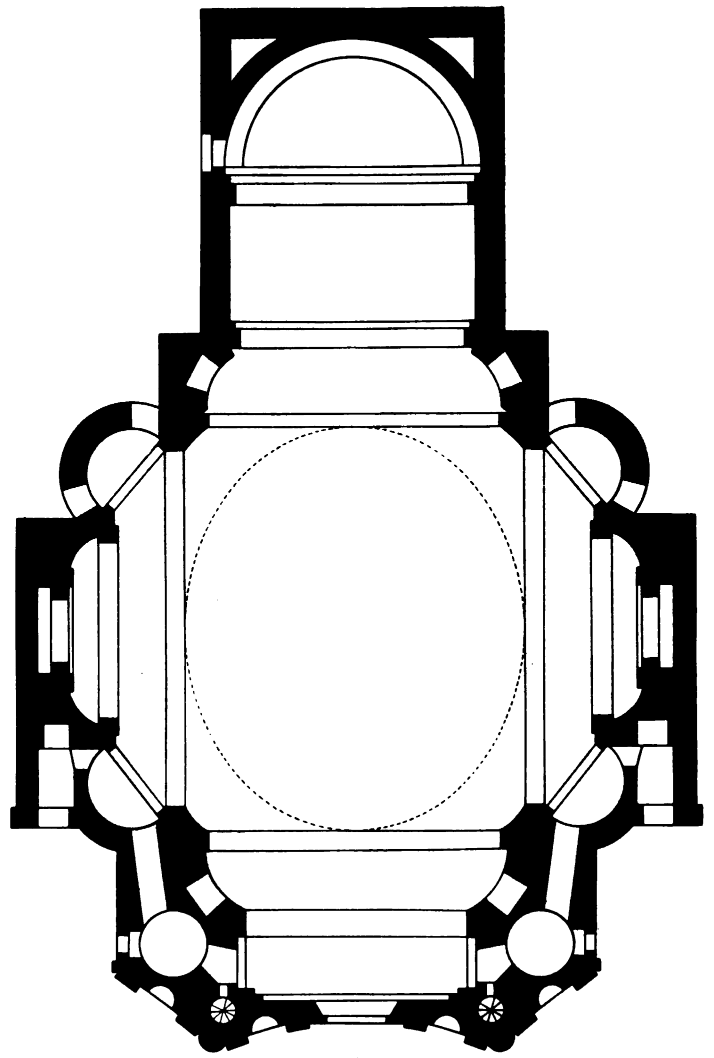


Fig. 375. S. Pietro et Paolo in Ceriana bei S. Remo.

c) Die klassische Richtung.

Die Grundrisse des Profanbaues sind durchweg wieder geradlinig, die der kirchlichen Bauschöpfungen stehen unter dem Einflusse des Barockstiles.

d) Die deutsche Renaissance.

Die Grundrisse der deutschen Schloßbauten zeigen, abgesehen von den Zufälligkeiten des Terrains, namentlich in der Frühperiode, mehr Willkür als Berechnung. Vielfach stammt die Hauptanlage noch aus gotischer Zeit und ist nur durch Um- und Anbauten verändert oder erweitert (Fig. 376).



Fig. 376. Altes Schloß in Stuttgart. (Hauser)

Im 17. Jahrhundert werden die Anlagen regelmäßiger; die Haupträume gruppieren sich, wie in Italien, um einen Hof, der auch die Wendeltreppen aufnimmt; doch bleiben die Ecktürme vielfach erhalten (Fig. 377).

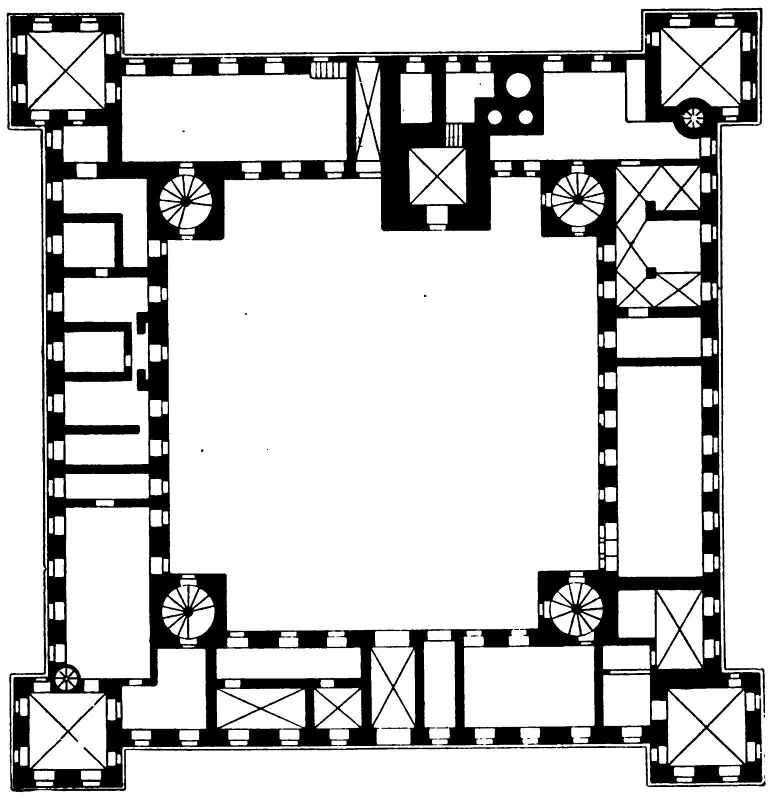


Fig. 377. Schloß zu Aschaffenburg.
(Ortwein)

Das bürgerliche Wohnhaus zeigt einen langgestreckten Grundriß, dessen Schmalseite sich in der Regel der Straße zukehrt. Einen Hauptbestandteil bildet auch hier der Hof, welcher auf einer oder mehreren Seiten von Bogengängen umgeben ist, die sich in den einzelnen Stockwerken wiederholen (Fig. 378).

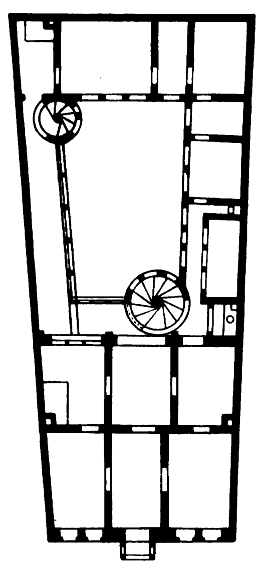
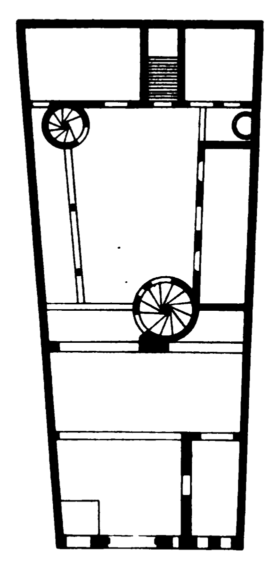



Fig. 378. Grundrisse des Funkschen Hauses in Nürnberg. (Hauser)

Der Kirchenbau hat in der deutschen Renaissance keine besondere Bedeutung erlangt und im Verhältnis zum Profanbau nur eine geringe Anzahl von Monumenten hinterlassen. Das hatte seinen Grund in der außerordentlich reichen Bautätigkeit der vorausgegangenen gotischen Periode, die alle Bedürfnisse auf lange Zeit hinaus befriedigte.

Was an neuen Schöpfungen entstand, zeigt fast durchweg die Grundrißanlage der gotischen Hallenkirche mit ihren gleich hohen Schiffen. Nur die Innendekoration verrät den neuen Stil, der jedoch vielfach noch mit gotischen Formen gemischt ist oder wenigstens gotische Formgedanken im neuen Gewande verwertet. Dieses Gewand ist aber oft nicht einmal mehr Renaissance, sondern zeigt deren Formen schon in einer Umbildung, die man als „deutsch-barock" zu bezeichnen pflegt. Eine Sonderstellung nimmt die bedeutendste kirchliche Bauschöpfung der deutschen Renaissance, die St. Michaelskirche (1583—1597) in München ein. Hinsichtlich ihrer Dekoration bildet sie den Abschluß der Renaissance, hinsichtlich ihrer einschiffigen Anlage aber, die deutlich genug das Streben nach großer, einheitlicher Wirkung verrät, ist sie als direkte Vorläuferin des Barockstiles zu betrachten.

XXI. Das Ornament.

a) Die italienische Renaissance

verwertet nachstehende vier Ornamentgruppen:

1. Motive zum Schmucke der Gesimsglieder. Hierher gehören außer den S. 26 genannten gedrehte und gewundene Schnüre (Fig. 379 u. 380), Flechtbänder (Fig. 381 u. 382), Meereswellen oder Wasserwogenbänder (Fig. 383 u. 384), Mäander (Fig. 385 u. 386) und Pfeifenornamente oder Kannelierungen (Fig. 387 u. 388).



Fig. 379. Aus S. Lorenzo in Florenz.



Fig. 380. Desgl.



Fig. 381. Aus der Capella Pazzi in Flor.



Fig. 382. Desgl.



Fig. 383. Vom Pal. Uguccioni, Flor.

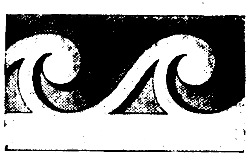


Fig. 384. Von der Banca d'Italia, Flor.

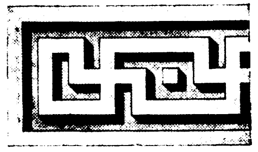


Fig. 385. Vom Pal. Cuccoli, Flor.

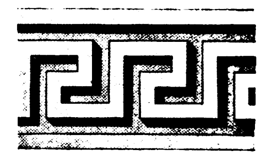


Fig. 386. Von der Certosa bei Pavia.

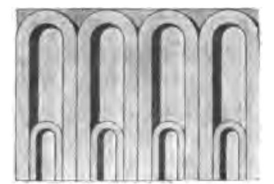


Fig. 387. Vom Pal. Piccolomini in Flor.



Fig. 388. Desgl.

Geschmückt werden in der Renaissance fast ausschließlich die konvexen Glieder, während die Gotik nur die Kehlen verzierte.

2. Vegetabilisches Ornament, welchem die alte, römische Akanthusornamentik zugrunde liegt. Dasselbe findet sowohl als Flach- wie auch als Reliefornament Verwertung. Das Flachornament ist entweder Holzeinlage, „Intarsia", oder Marmorflachornament mit rauh gearbeitetem Grunde, oder „Marmor-Niello",



Fig. 389. Vom Chorgestühl der Certosa bei Pavia. (Teirich)

welches durch Ausheben der Zeichnung und Ausfüllung mit dunkler Stuckmasse entsteht. In allen Fällen beruht seine Wirkung ausschließlich auf der Zeichnung, d. h. der Linienführung und der Verteilung der Massen (Fig. 389).

Das Reliefornament ist nur in seltenen Fällen reines Pflanzenornament; meistens zieht es animalische und Fabelwesen, wie Vögel, Delphine, Masken, Greife usw. und eine große Anzahl lebloser Gegenstände, wie Kandelaber, Gefäße, Waffen und Geräte aller Art in sein Bereich. Auch die menschliche Figur findet ausgiebige Verwertung (Fig. 390).



Fig. 390. Holzgeschnitztes Ornament. Vom Chorgestühl in S. Pietro in Perugia. (Nach einem Gipsabguß)

Das Relief ist in der Frühperiode meist ein bescheidenes, ohne jedoch der Kraft, des Lebens und eines abwechselnden Spieles von Licht und Schatten zu entbehren (Fig. 391).



Fig. 391. Füllung aus S. Giobbe in Venedig. (Herdtle)

Unter den verwendeten Motiven fällt ein aus Schoten bestehendes Gebilde als obere Endigung besonders häufig auf (s. Fig. 391).

Die Hochrenaissance gibt ihren Ornamenten ein kräftigeres Relief und unterarbeitet sie in der Regel stärker, wodurch sich die Licht- und Schattenwirkung wesentlich erhöht. Der Reliefgrund, welcher in der Frühperiode nur mäßig bedeckt war, füllt sich jetzt mehr, ohne daß jedoch die Ornamentik der Hochrenaissance von dem Vorwurf der Überladung getroffen werden könnte (Fig. 392).



Fig. 392. Italienisches Marmorornament nach Herdtle.

Neben den aus der römischen Akanthustradition stammenden vegetabilischen Motiven erscheinen im italienischen Ornamente auch noch eine Reihe der heimischen Flora entnommener Pflanzen, welche die Renaissance, ohne sie ihres Lebens zu berauben, in der zartesten und anmutigsten Weise stilisierte.

Der Hauptwert des italienischen Reliefornamentes, welches fast durchweg Rankenwerk oder „Arabeske" ist, liegt neben der vollendeten Schönheit seiner Linienführung hauptsächlich in dem

feinen und wohl abgewogenen Wechsel des Reliefs, welches nur in wenig einzelnen Partien stark aus dem Grunde tritt und bis zu den kaum merklich sich aus diesem erhebenden kleinen und reizvollen Blättern und Blüten alle Zwischenstufen aufweist. Dieser Anordnung verdankt das italienische Ornament sein außerordentlich reiches Spiel von Licht und Schatten und seine äußerst wirksamen Kontraste. In bezug auf formalen Reiz hat das italienische Ornament unzweifelhaft die höchste Vollendung aller Zeiten erreicht.

Allerdings bezieht sich das nur auf die Werke der Früh- und ersten Hochperiode. Später verliert das Ornament zusehends mehr von seiner natürlichen Anmut, seiner Frische und Lebendigkeit; es wird trocken, ernst und schwer.

Mit dieser Wandlung verbindet sich auch noch ein langsames Abnehmen des früheren Motivenreichtums, so daß gegen Ende der Hochrenaissance das Ornament bereits alle jene Züge aufweist, welche für den Barockstil charakteristisch sind und durch ihn nur noch eine Verstärkung erfuhren.

3. Vegetabilisches Ornament in Form von aufgehängten Frucht- und Blumenkränzen. Dieses Motiv kommt in gleicher Form und Verwertung schon in vorrömischer (etruskischer) Zeit vor und erinnert lebhaft an eine nur vorübergehend gebrauchte Dekoration. Die Renaissance hat in dieses Motiv schon frühzeitig Geräte, Waffen, Werkzeuge, Trophäen, Musikinstrumente, textile Stoffe, Tiergestalten, Masken und anderes mehr mit einbezogen und fortlaufenden, aufsteigenden und hängenden Schmuck damit geschaffen. Stets tritt dieses Ornament in Verbindung mit flatternden Bändern auf und ist immer deutlich aufgehängt. Man gibt ihm deshalb am besten die Bezeichnung „hängende Zier" (Fig. 393—395).



Fig. 393. Von der Fassade der Certosa bei Pavia. (Herdtle)





Fig. 394. Von der Scala dei Giganti im Dogenpalast in Venedig. (Herdtle)





Fig. 395. Von der Scala dei Giganti im Dogenpalast in Venedig. (Herdtle)

4. Zierschilder, welche in der italienischen Renaissance eine große Rolle spielen und bald in Verbindung mit Ornament (Fig. 396), bald als selbständige Dekorationsmotive Verwendung finden.



Fig. 396. Von der Kirche dei Miracoli in Brescia.
(Paravicini)

Diese Zierschilder treten in der Frühperiode hauptsächlich in zweierlei Gestalt auf; die einen sind kreisförmig, während die anderen als sogenannte „Stirn- oder Herzschilder“ gebildet werden. Die kreisförmigen Tafeln oder Schilder werden stets von kräftigen Gesimsrahmen umschlossen, welche entweder durch skulpiertes Ornament eine Bereicherung erhalten (Fig. 397) oder schmucklos bleiben (s. Fig. 398).



Fig. 397. Zierschild vom Pal. Ducale in Venedig. (Haupt)

Außer der schon genannten Verwendung als Mittelpartie größerer Ornamentflächen (s. Fig. 396) dienen sie ohne jede weitere Zutat häufig auch zur Unterbrechung von Friesen usw. (s. Fig. 397), ebenso häufig aber auch zur Belebung größerer Wandfelder. In letztem Falle werden sie gerne als hängend charakterisiert und deshalb mit Bandschleifen und flatternden Bändern in Verbindung gebracht (Fig. 398).

Außer den kreisförmigen Zierschildern werden von der Frührenaissance in einzelnen Fällen auch noch solche verwendet, welche die Form eines liegenden Rechteckes haben. Auch sie werden stets von Rahmengesimsen umschlossen, die meist ein einfaches Profil ohne skulpierten Schmuck erhalten; eine Verbindung mit flatternden Bändern ist ebenfalls beliebt. Ihre hauptsächlichste Verwendung finden sie an großen ungegliederten Wandflächen, zu deren Schmuck sie dienen.



Fig. 398. Als hängend charakterisierter Zierschild v. Pal. Ducale in Venedig. (Haupt)

Fast noch häufiger als die kreisrunden erscheinen die sogenannten „Herz- oder Stirnschilder“. In der ersten Zeit werden sie als ebene Flächen mit ausgezackten Rändern gebildet (Fig. 400), dann wird die Schildfläche herausgewölbt und die oberen und seitlichen Ränder leicht aufgebogen (Fig. 399 u. 401). Im weiteren Verlaufe verlängern sich dann die Auszackungen, um spiralförmig eingerollt werden zu können (Fig. 402), und endlich werden zwei Schildformen aufeinander gelegt, von denen die innere stets einen ruhigen Umriß erhält, die äußere dagegen durch Ein- und Ausbiegen oder Aufrollen der Ränder möglichst lebhaft bewegt wird und dadurch einen sehr energischen Kontrast zur inneren bildet. In dieser Form führt dann der Zierschild die Bezeichnung: „Kartusche“ (Fig. 403 u. 404).



Fig. 399. Von der Certosa bei Pavia. (Herdtle)



Fig. 400. Vom Monument des Gaston di Foi in Mailand. (Herdtle)

Fig. 401. Von der Certosa bei Pavia. (Herdtle)

Wie die kreisförmigen Zierschilder zum Teil selbständig, häufiger aber in Verbindung mit Ornament auftreten, so auch die Stirn- oder Herzschilder. Sie erscheinen ebenfalls meist deutlich sichtbar aufgehängt und von flatterndem Bandschmuck umgeben (s. Fig. 399 bis 402).

Die Kartusche dagegen besitzt mehr den Charakter eines selbständigen dekorativen Objektes sowohl für die Architektur als auch für das Kunstgewerbe.

Fig. 402. Am Dom zu Florenz. (Herdtle)



Fig. 403. Von Giacomo da Pontormo. (Herdtle)



Fig. 404. Aus den Handzeichnungen in Florenz. (Herdtle)

b) Der Barockstil

übernimmt von der Renaissance die Motive zum Schmuck der Gesimselemente, den Akanthus und das Akanthusrankenornament (Arabeske), die hängende Zier und die Kartusche.

1. Die Motive zum Schmuck der Gesimselemente finden noch seltener Anwendung als in der späteren Hochrenaissance und verschwinden allmählich, wenigstens am Äußeren gänzlich. Der Barockstil hatte mit seinem Verkröpfen, Auf- und Einbiegen, Schweifen und Brechen der Gesimse ein Mittel gefunden, welches den skulpierten Schmuck der Gesimsglieder nicht allzusehr vermissen ließ; auch lag es nicht in seinem Wesen, sich viel mit feinerer Detailbildung zu befassen; sein Streben war auf Gesamtwirkung, d. h. auf Wirkung des Ganzen gerichtet, und deshalb erschien ihm der Schmuck der einzelnen Gesimselemente nebensächlich und überflüssig.

2. Das vegetabilische Ornament aus der Akanthustradition hatte sich schon in der späteren Hochrenaissance mehr und mehr dem kräftigen Relief des römischen Ornamentes genähert; der Barockstil schritt nun auf diesem Wege weiter. Das mußte notwendigerweise dahin führen, daß die ganze Ornamentik nach und nach einen massigen und schwülstigen Charakter annahm, der von dem sorgfältigen Abwägen des Reliefs, wodurch sich die Rankenornamente der Renaissance in so hohem Grade auszeichnen, keine Spur mehr enthält. Tatsächlich war auch bis zum Eintritt der Hochperiode des Barockstiles um die Mitte des 17. Jahrhunderts (Borromini) die ganze Renaissance-Ornamentik in schwere, üppige, großgeschwungene, blätterreiche Formen mit energischem Relief umgebildet. Dabei gab der Barockstil den größten Teil der so anmutsvoll stilisierten, feinen Naturmotive der Renaissance auf, wie er auch die große Anzahl der früher in das Ornament verflochtenen animalischen Wesen wie Vögel, Delphine, Greife und andere Fabeltiere, ebenso den ganzen Apparat lebloser Gegenstände wie Vasen, Kandelaber, Waffen und Geräte aller Art ausgeschaltet hatte. Auf diese Art nahm das Ornament des Barockstiles immer mehr den Charakter des reinen Pflanzenornamentes

an, dessen Hauptbestandteile der Akanthus, der Akanthuskelch und die Akanthusranke bildeten.

Die Stengel der letzteren werden jetzt schwer und schwülstig und durch häufige Blattansätze unterbrochen.

Dem Relief, welches sehr bedeutend ist, fehlt durchweg die feine Abstufung der vorausgegangenen Periode, auch ist die Bedeckung des Reliefgrundes infolge der üppigen Formen jetzt stärker als früher (Fig. 405 u. 406).

Allerdings konnte neben den immer wilder gewordenen Achitekturformen nur noch eine leidenschaftliche und anspruchsvolle Ornamentik bestehen.



Fig. 405. Aus der Kapelle Lodron der italienischen Villa Lagarina.
(Nach Photographie)

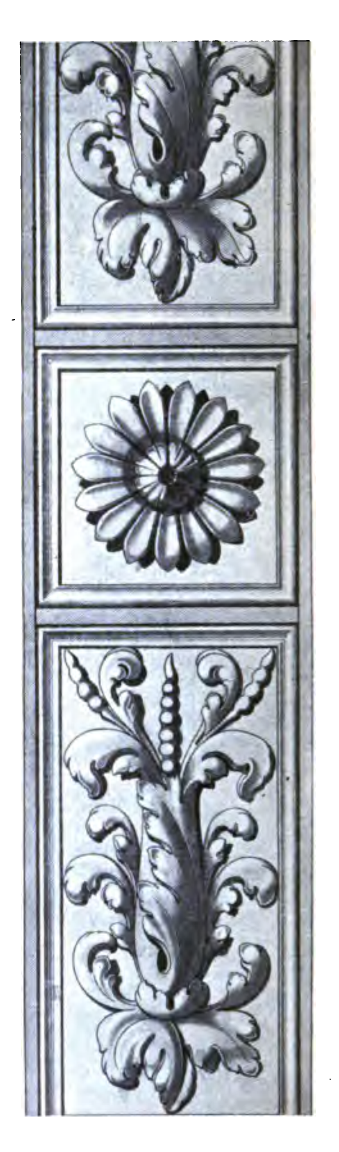



Fig 406. Aus der Kapelle Lodron.
(Nach Photographie)

Mit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts tritt wieder eine Verfeinerung, aber auch eine Verarmung des Ornamentes



Fig. 407. Aus der Kgl. Schloßkirche in Köpenick, 1688. (Dohme)

ein (Fig. 407), so daß am Schlusse desselben nur noch die großgeschwungene Akanthusranke übrig ist (Fig. 408).



Fig. 408. Aus dem unteren Rathaussaale in Landsberg, 1699. (Hager)

Mit dem 18. Jahrhundert wird das Ornament noch feiner, doch dringen wieder neue, darunter sogar naturalistische Motive in dasselbe ein (Fig. 409 u. 410).





Fig. 409. Fig. 410.
Aus der Dreifaltigkeitskirche in München.
(Nach Photographie)

Die einschneidendste Veränderung erfährt das Barockornament gegen das Jahr 1720, wo die großgeschwungenen Akanthusranken ganz verschwinden. Das Hauptmotiv, dessen Auftreten einen neuen Ornamentstil ankündigt, besteht jetzt in verschlungenen Bändern mit geringem Relief, welchem da und dort Akanthuszweige entsprossen. Als weitere Motive erscheinen naturalistische Blätter- und Blütenzweige mit natürlicher Wachstumsrichtung (Fig. 411).



Fig. 411. Vom oberen Rathaussaal in Landsberg.
(Hager)





Fig. 409. Fig. 410.
Aus der Dreifaltigkeitskirche in München.
(Nach Photographie)

Die einschneidendste Veränderung erfährt das Barockornament gegen das Jahr 1720, wo die großgeschwungenen Akanthusranken ganz verschwinden. Das Hauptmotiv, dessen Auftreten einen neuen Ornamentstil ankündigt, besteht jetzt in verschlungenen Bändern mit geringem Relief, welchem da und dort Akanthuszweige entsprossen. Als weitere Motive erscheinen naturalistische Blätter- und Blütenzweige mit natürlicher Wachstumsrichtung (Fig. 411).



Fig. 411. Vom oberen Rathaussaal in Landsberg.
(Hager)

Ähnlich dem Stuckornamente besteht auch das holzgeschnitzte aus weichen, schwülstigen Ranken und Blättermassen ohne jede Hervorhebung von Kontrasten und ohne Abstufung des Reliefs (Fig. 412—414).



Fig. 412. Schnitzerei aus dem bayr. Nationalmuseum, München. (Hefner, Alteneck)



Fig. 413. Desgleichen.



Fig. 414. Desgleichen.

In Deutschland wird dieses Ornament immer trockener und magerer, so daß es zuletzt den spätgotischen Schnitzereien ziemlich ähnlich wird (Fig. 415).



Fig. 415. Desgleichen.

3. Die „hängende Zier“, welche in der Renaissance außerordentlich häufig mit tektonischen Elementen aller Art gemischt wurde, verwertet unter vollständigem Aufgeben derselben nur mehr den Laub- oder Fruchtkranz, welcher sich nicht wesentlich von ähnlichen Gebilden der Renaissance unterscheidet. Nur unterliegt das Relief auch hier derselben Steigerung, die das Rankenornament erfährt, so daß es wie dieses um die Mitte des 17. Jahrhunderts seine größte Höhe erreicht. Im weiteren Verlaufe ermäßigt es sich dann wieder in ähnlicher Weise, wie das bei dem Pflanzenornament überhaupt der Fall ist.

4. Die Kartuschen oder Zierschilder spielen im Barockstil eine große Rolle. Ihre Formen schließen an die der italienischen Renaissance an und zeigen wie diese zwei aufeinandergelegte Schilder. Der innere derselben behält seinen ruhigen Umriß wie bisher bei, der äußere dagegen steigert das Auszacken, Einrollen und Durchstecken der Zacken aufs höchste, wodurch die größtmöglichen Kontraste der beiden Umrisse hervorgerufen wurden. Im Ganzen erscheinen die Kartuschen des Barockstiles schwerer und massiger, vielfach auch wie aus weicher Masse gebildet (Fig. 416 u. 417).



Fig. 416. Von einem Hause in der Schwertgasse in Wien.
(Baumann und Breßler)



Fig. 417. Barockkartusche in Privatbesitz.
(Nach Photographie)

c) Die klassische Richtung

hat sich lange Zeit mit der Ornamentik des Barockstiles abgefunden. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde dieselbe dann vom Rokoko abgelöst, das sich nunmehr mit dem bereits sehr nüchtern gewordenen Äußeren verband. Als das Rokoko nach kurzer Lebensdauer in der Mitte des Jahrhunderts zu erlöschen begann, gelang es der klassischen Richtung, eine selbständige Ornamentik zu schaffen, die unter dem Stile „Louis seize" des nähern zu schildern sein wird.

d) Die deutsche Renaissance.

Der gesamte Ornamentenschatz der deutschen Renaissance läßt zwei verschiedene Quellen deutlich erkennen; die eine derselben bildet die italienische Renaissance, die andere die eigene Erfindung der deutschen.

Aus der ersten Quelle flossen die Motive zum Schmucke der Gesimsglieder, die Akanthusrankenornamentik, die hängende Zier und die Kartuschen; als eigene Erfindung der deutschen Renaissance ist zu betrachten das vegitabilische „deutsche" Frührenaissance-Ornament, das Beschlägornament und die deutsche Intarsia oder Moreske.

1. Die Motive zum Schmucke der Gesimselemente sind, wie in Italien, Eier- und Herzblattstäbe, Perlschnüre, Zahnschnitte, Flechtbänder, Mäander und Pfeifenornamente. Sie werden mit außerordentlicher Vorliebe verwertet, zeigen aber gegenüber den italienischen, außer derberer Modellierung und weiterer Achsenstellung, keine wesentlichen Veränderungen. (Siehe viele frühere Beispiele).

2. Akathusornamentik, Rankenornamente oder Arabesken. Auch hier ist wie in Italien die Frühperiode des Stiles die phantasiereichste. Was innerhalb derselben geschaffen wurde, zeigt oft eine wohltuende Frische der Erfindung, einen klaren Fluß der Linienführung und eine angenehme Verteilung der Massen. Selten ist das Ornament reines Pflanzenornament; es wird gerne mit animalischen oder auch leblosen Motiven gemischt. Vom italienischen Rankenornament unterscheidet es sich durch derbere Formen, am meisten aber durch das Fehlen der ungemein sorgfältigen Abstufung des Reliefs.

Dieser Mangel beeinträchtigt natürlich die Wirkung des deutschen Rankenornamentes ziemlich stark und läßt dasselbe, namentlich auf größere Entfernungen, unklarer und unübersichtlicher erscheinen als es die italienischen Arabesken sind (Fig. 418 u. 419).



Fig. 418. Füllungsornament aus der Kirche zu Hal. (Ewerbeck)



Fig. 419. Fries aus dem städtischen Museum in Utrecht. (Ewerbeck)

3. Neben diesen der Akanthustradition angehörenden Ornamenten ist für die deutsche Renaissance noch eine andere Art von Pflanzenornamentik besonders charakteristisch. Dieselbe besteht der Hauptsache nach aus langgestielten dreiteiligen Blättern, welche häufig als „Feigenblätter" bezeichnet werden.

Der Umriß dieser Blätter ist in der Regel stark geschlossen, wodurch die einzelnen Abspitzungen mehr zurücktreten, das Relief und die Modellierung meistens recht mäßig und die Teilung der Blätter durch Rippen fast durchgehends sehr spärlich. Infolge dieser charakteristischen Züge erinnert dieses Ornament der deutschen Frührenaissance unwillkürlich und sehr lebhaft an getriebene Metallarbeit (Fig. 420 u. 421).



Fig. 420. Frührenaissanceornament nach Aldegrever. (Moser)

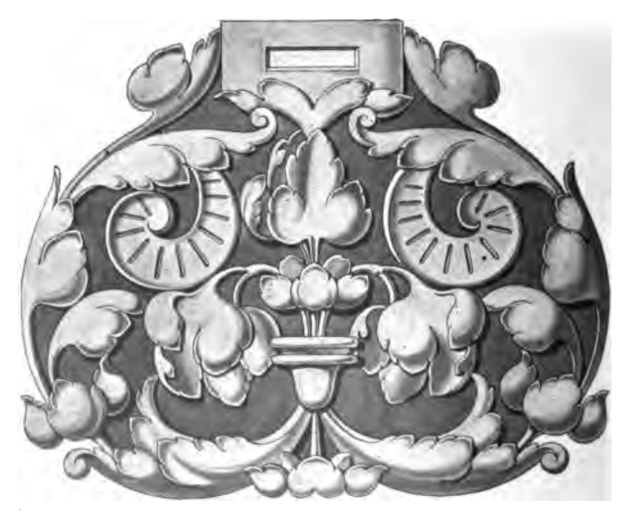


Fig. 421. Ornament nach Aldegrever. (Hirth)

Vom italienischen Rankenornamente unterscheidet es sich außerdem noch durch eine ganz abweichende Verteilung des Blattes auf dem Reliefgrunde und durch die sehr beliebte Endigung der Ranken in Füllhörner, Delphinköpfe oder breite Voluten.

Das Ornament ist häufig ein rein vegetabilisches (s. Fig. 420 u. 421), ebenso häufig werden aber auch Vasen, Medaillons, Putten und anderes mehr in dasselbe verflochten (Fig. 422—424).



Fig. 422.



Fig. 423.



Fig. 424.

Fig. 422—424. Schnitzereien aus dem bayrischen Nationalmuseum in München. (Gewerbehalle)

4. Die hängende Zier, welche sich meistens als Verbindung tektonischer und ornamentaler Formen darstellt (Fig. 425).





Fig. 425. Vom Chorgestühl in Dordrecht. (Ewerbeck)

5. Ornamente mit grotesken Figuren, wie bocksfüßigen Panisken und anderen Fabelwesen gebildet und lebhaft an die altgermanische Vorliebe für das Fratzenhafte erinnernd (Fig. 426). Diese nicht allzuhäufig vorkommenden Gebilde sind als Nachwirkung der vorausgegangenen Gotik zu betrachten.



Fig. 426. Aus dem Rathaussaale in Kampen. (Ewerbeck)

6. Das Beschlägornament. Etwa ums Jahr 1560 hatte die deutsche Renaissance die Freude an der Pflanzenornamentik verloren und ging deshalb zu einer neuen, mehr geometrischen Art des Schmückens über. Als Motive dienen scharf ausgeschnittene Stäbe und Ranken ohne jede Modellierung. Beide haben häufig gleiche Breite, doch kommen die Ranken auch mit Verjüngung vor. Die Verbindung der einzelnen Teile wird durch kurze Stege hergestellt. Das ganze Gebilde macht den Eindruck, als ob es auf wenig zurückgesetztem Grunde aufgelegt wäre (Fig. 427).



Fig. 427. Deutsches Spätrenaissanceornament. (Paulus)

Diese eigentümlichen Ornamente haben ihren Ursprung entweder in der Zimmerei oder in der Metalltechnik. Für letzteres spricht ganz besonders die häufige Besetzung mit Nägel- oder Nietköpfen. Aber auch die vielen Bohrlöcher, welche scheinbar zur Aufnahme von Nieten bestimmt sind, sprechen deutlich für eine Übertragung aus der Metalltechnik (siehe Fig. 427).

Dieses Ornament überzieht jetzt alle zu schmückenden Flächen gleichmäßig und ohne Hervorhebung jeglichen Kontrastes. Mit seinem Auftreten ums Jahr 1560 beginnt die deutsche Spätrenaissance.

Bei einer solch ausschließlichen Verwertung dieses Beschläg-Ornamentes mußten sich die mit seinen wenigen Motiven möglichen Umbildungen und Kombinationen bald erschöpfen, und man sah sich zu weiteren Steigerungen gedrängt.

Die erste, welche etwa vom Jahre 1600 an zu beobachten ist, bestand in dem Aufbiegen der Ränder (Fig. 428). In Verbindung damit erscheint jetzt häufig in der Mitte des Ornamentes eine stark vortretende Tiermaske oder auch ein Zierschild von einfacher oder reicherer Form (siehe Fig. 428).



Fig. 428. Aus Nürtingen. (Paulus)

Wenig später gab man den Ranken wieder plastische Bildung und drückte dieselben als Zeichen des beginnenden Verfalles oval (Fig. 429); im weiteren Verlaufe wurden dann die Volutenaugen seitwärts geschoben (Fig. 430), und dann folgte rasch die



Fig. 429. Von einem Beichtgestühl in der Ausstellung zu Steyr. (Weber)



Fig. 430. Türaufsatz aus dem Rathaus in Bremen. (Ortwein)

Auflösung aller Formen in wilde, kräftig modellierte Schnörkel, wie sie in keinem anderen Stil in ähnlicher Weise vorkommen.

Man bezeichnet diese Gebilde entweder als „deutsch barock" oder faßt die ganze Entwicklungsphase unter dem Namen „Knorpelstil" zusammen (Fig. 431—433).



Fig. 431. Schnitzarbeit aus dem bayr. Nationalmuseum in München.



Fig. 432. Fig. 433.

Fig. 432 u. 433. Schnitzarbeiten aus dem bayr. Nationalmuseum in München.

(431—433: Hefner-Alteneck)

7. Die Intarsia oder Moreske. Sie ist ein streng stilisiertes, aus Ranken, Blättern und Blüten bestehendes Flachornament, welches wie jedes andere hauptsächlich auf schöne Linienführung und richtige Verteilung der Massen angewiesen ist (Fig. 434).



Fig. 434. Deutsche Intarsia nach Prof. Stork.

8. Die Kartusche nimmt die verschiedensten Formen an, wird aber immer wilder und verworrener (Fig. 435—437).



Fig. 435. Aus der Marienkirche zu Lübeck. (Herdtle)



Fig. 436. Desgleichen. (Herdtle)



Fig. 437. Aus S. Giorgio Maggiore in Venedig. (Herdtle)

XXII. Die Renaissance in Frankreich.

Wie die deutsche Renaissance durch das Zusammenführen zweier entgegengesetzter Formenströme entstand, so auch die französische. Ebenso traten hier zu den einheimisch gotischen fremde Formen; diese fremden Formen waren die römischen, allerdings meistens in derjenigen Auffassung und Ausbildung, die sie schon in der oberitalienischen Renaissance erfahren hatten.

Das erste Zusammenfließen dieser beiden Formenströme läßt sich in Frankreich ungefähr vom Jahre 1495 an beobachten, mit welchem Zeitpunkte man dort die Renaissance beginnen läßt.

In der frühesten Periode erscheinen die fremden Formen nur vereinzelt als Schmuck gotischer Bauglieder, an denen sie mit den einheimischen oft ganz unvermittelt zusammengestellt werden. Mit der Weiterentwicklung aber mehren sie sich, bis endlich alle gotischen Schmuckformen durch antik italienische ersetzt sind. Diese Stilphase bezeichnet den Höhepunkt der französischen Frührenaissance und wird in Frankreich als „Stil Franz I." (1515—1540) bezeichnet. Sie kann mit Recht als die innigste Verbindung des Germanisch-Gotischen mit dem Antik-Italienischen gelten. —

Der ganze gotische Aufbau mit allen seinen Einzelheiten, seinen steilen Dächern, hohen Schornsteinen und reichen Dachfenstern, seinen Fialen, Pfeilern, Strebebogen, Fenstern, Portalen usw. bleibt erhalten; ja sogar die runden Ecktürme — das untrügliche Wahrzeichen des mittelalterlichen Schloßbaues — behielt der neue Stil noch längere Zeit bei. Was aber an all den genannten Werkformen als schmückende Zugabe erscheint, entstammt nicht mehr dem Mittelalter, sondern ist der Formenwelt der Renaissance entnommen (Fig. 438). Auf diese Weise entstand ein außerordentlich reiz- und phantasievoller Stil, dessen künstlerische Durchbildung in den Händen der tüchtigsten Kräfte lag; waren es ja doch vorzugsweise die Bauschöpfungen des Königs und der höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger, an welche seine Entwicklung gebunden war (Fig. 439 u. 440).

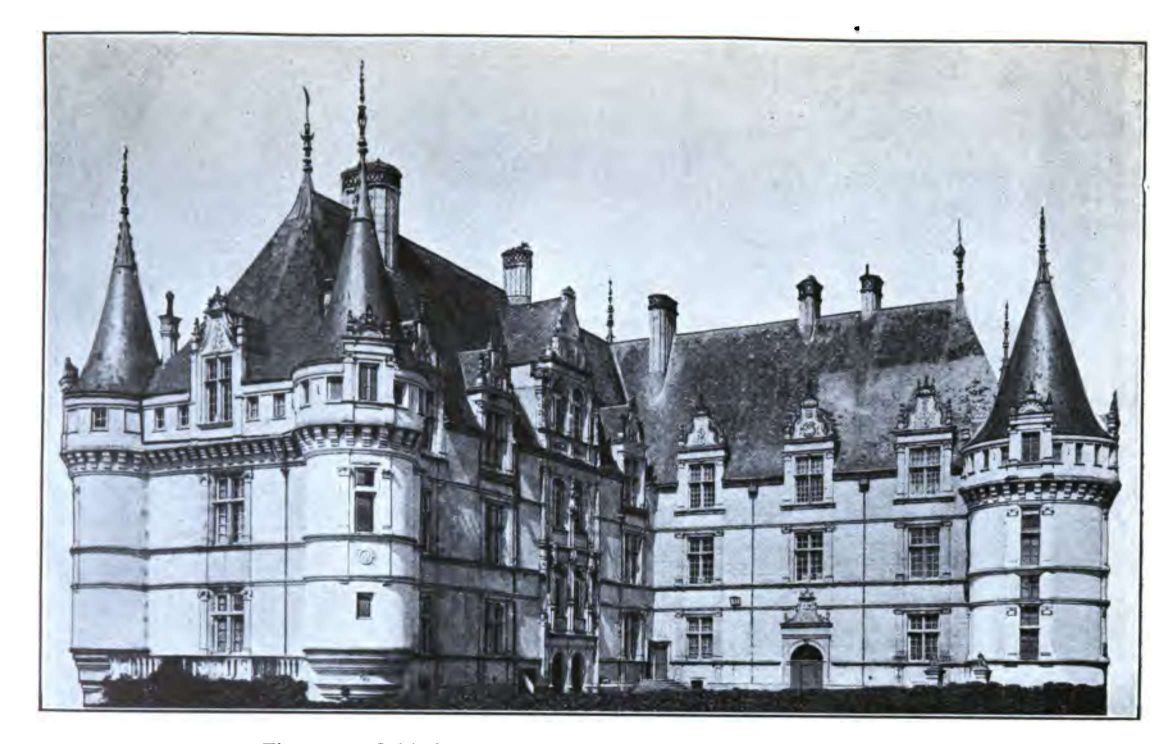


Fig. 438. Schloß von Azay-le-Rideau. (Nach Photographie, Bulloz)



Fig. 439. Kirche St. Peter in Caën.
(Nach Photographie, Bulloz)



Fig. 440. Schloß Franz' I. in Blois. (Nach Photographie, Bulloz)

Die Werke der französischen Frührenaissance unterscheiden sich wesentlich von den italienischen. Letztere haben regelmäßige Anlage mit monumentaler Wirkung oder wenigstens einem Zug ins Monumentale; erstere dagegen zeigen Vorliebe für Gliederung und Gruppierung und sind infolgedessen reicher und vielgestaltiger, aber weniger monumental.

In Italien herrscht die Horizontalgliederung vor, die in den langen, ununterbrochenen Gesimslinien zum Ausdruck kommt. Frankreich dagegen liebt die gotische Vertikalgliederung, die es durch Zusammenziehen der übereinanderliegenden Fenster und durch Verkröpfen der Gebälke aller übereinanderstehenden Ordnungen erreicht (siehe Fig. 439 u. 440).

Der italienische Palast schließt mit einem mächtigen, weit ausladenden Hauptgesims nach oben ab. Das Dach ist infolge der über demselben angebrachten Balustrade meist nicht sichtbar. In Frankreich dagegen erhebt sich über dem Hauptgesims ein hohes, steiles Dach mit einem reichen Apparat von Kaminen und Dachfenstern, welch letztere meist wieder mit den Fenstern der Fassade zusammengezogen werden (siehe Fig. 438). Dieser Umstand hat notwendigerweise einen Verzicht auf das weit ausladende abschließende Hauptgesims zur Folge. Eine Balustrade über demselben findet sich nur an den reichsten Werken (siehe Fig. 440).

In Italien sind die Einzelgeschosse hoch und die Fenster regelmäßig verteilt. In Frankreich erscheint die Stockwerkshöhe bedeutend geringer, wodurch ein vollständig verändertes Verhältnis der Lichtöffnungen zu den die Mauerfläche gliedernden Pilastern eintritt (siehe Fig. 440). Eine Folge dieser Abminderung ist auch noch das Ersetzen des Rundbogens durch den Korbbogen oder den geraden Sturz mit abgerundeten Ecken. Die Anordnung der Fenster kann infolge des Strebens nach Gruppierung nicht so regelmäßig sein wie in Italien.

Die geschilderten Eigentümlichkeiten der französischen Frührenaissance sind allen Bauten gemein; doch tritt innerhalb derselben die größte Mannigfaltigkeit zutage. Französische Bauwerke, welche die hohe Giebelseite der Straße zukehren, wie die deutschen, kommen fast gar nicht vor.

Die Dachform ist meist ein steiles Walmdach mit Ausschmückung der Firstspitze, oft auch der Firstlinie. Türme erhielten Zeltdächer (siehe Fig. 438).

In den letzten Regierungsjahren Franz' I. begann, nicht ohne sein persönliches Zutun, die Umwandlung der Frührenaissance in die Hochrenaissance. In Frankreich pflegt man diese als „Stil Heinrich II.“ (von 1540—1570) zu bezeichnen.

Dieser Umschwung vollzog sich in der Weise, daß zunächst noch die mittelalterliche Gesamtanlage beibehalten, aber der oft überreichen Ausstattung mit Schmuckformen entkleidet wurde;

gleichzeitig macht sich ein besseres Verständnis für das verwendete römisch-italienische Detail geltend (Fig. 441).



Fig. 441. Hôtel d'Ecoville in Caën.
(Nach Photographie, Bulloz)

Dann fiel auch noch die einheimische Anlage, so daß Grundriß und Aufbau sich nun ebenfalls den italienischen Vorbildern näherten; allerdings erfolgte dieser Anschluß nur insoweit, als es die französischen Gewohnheiten und Verhältnisse gestatteten (Fig. 442).



Fig. 442. Maison Henri II. in La Rochelle.
(Nach Photographie, Bulloz)

In Frankreich lassen sich während der Periode der Hochrenaissance zwei in ihrer Erscheinung wesentlich voneinander abweichende Gruppen von Bauwerken deutlich unterscheiden. Die der ersten Gruppe angehörigen erscheinen als die natürliche Fortsetzung der bisherigen Entwicklung (siehe Fig. 442); die der zweiten erweisen sich als fertige Übertragungen aus Italien (Fig. 443).



Fig. 443. Hôtel d'Assézat in Toulouse. (Nach Photographie, Bulloz)

Die Werke der ersten Gruppe besitzen zwar infolge des verstärkten italienischen Einflusses eine größere Regelmäßigkeit in Anlage und Aufbau, aber die sinnfälligsten nationalen Eigentümlichkeiten, die schon den Schöpfungen der Frühperiode eigen waren, bleiben auch jetzt noch erhalten. Das sind die steilen Dächer mit ihren hohen Schornsteinen und reichen Dachfenstern, wodurch die großen Flächen meist in sehr ansprechender Weise belebt werden (siehe Fig. 442).

Die runden Ecktürme der Frühzeit werden von der Hochrenaissance aufgegeben oder in rechteckige Pavillons mit hohen selbständigen Dächern umgewandelt. Der dadurch entstandene neue Gebäudetypus hat kein Vorbild in Italien und ist deshalb für die französische Hochrenaissance ganz besonders charakteristisch.

Die Werke der zweiten Gruppe weisen direkt auf italienische Vorbilder hin. Infolgedessen zeigen sie nicht den großen für die französische Renaissance so charakteristischen Reichtum über dem Hauptgesimse, sondern schließen mit diesem und einer allenfalls darüber befindlichen Brüstung ab (s. Fig. 443).

Wandgliederung und plastischer Wandschmuck ist für beide Gruppen gleich, ebenso die Schmuckformen der Lichtöffnungen, die in der Hochperiode nicht mehr in die Leibungen eingeschrägt, sondern als vortretende Rahmen oder Trägereinfassungen gebildet werden (s. Fig. 442 u. 443).

In manchen Fällen treten die als Wandschmuck dienenden Reliefordnungen so nahe an die Lichtöffnungen, daß auf eine besondere Ausschmückung derselben verzichtet werden muß.

Am auffälligsten äußert sich der römische Einfluß an den Stützen und ihren Verhältnissen zu den Gebälken. Die Säulen bilden einen geradezu untrüglichen Maßstab für die immer intensiver werdende Annäherung an das Antik-Italienische. Ihre Verhältnisse werden zusehends vollkommener, Verjüngung und Schwellung feiner. Die Kannelierung folgt durchwegs dem Römischen, und die Kapitäler zeigen häufig genug vollständig antike Bildungen (Fig. 444; vergleiche damit Fig. 441).

Auch die Gesimse, welche fortgesetzt in ein besseres Verhältnis zu den Stützen treten, werden in den Profilierungen immer reifer und in den Verhältnissen ihrer Hauptteile immer eleganter; das Schwere und Drückende, welches ihnen in der Frühzeit häufig anhaftete (siehe Fig. 440), verliert sich nach und nach gänzlich (siehe Fig. 444).

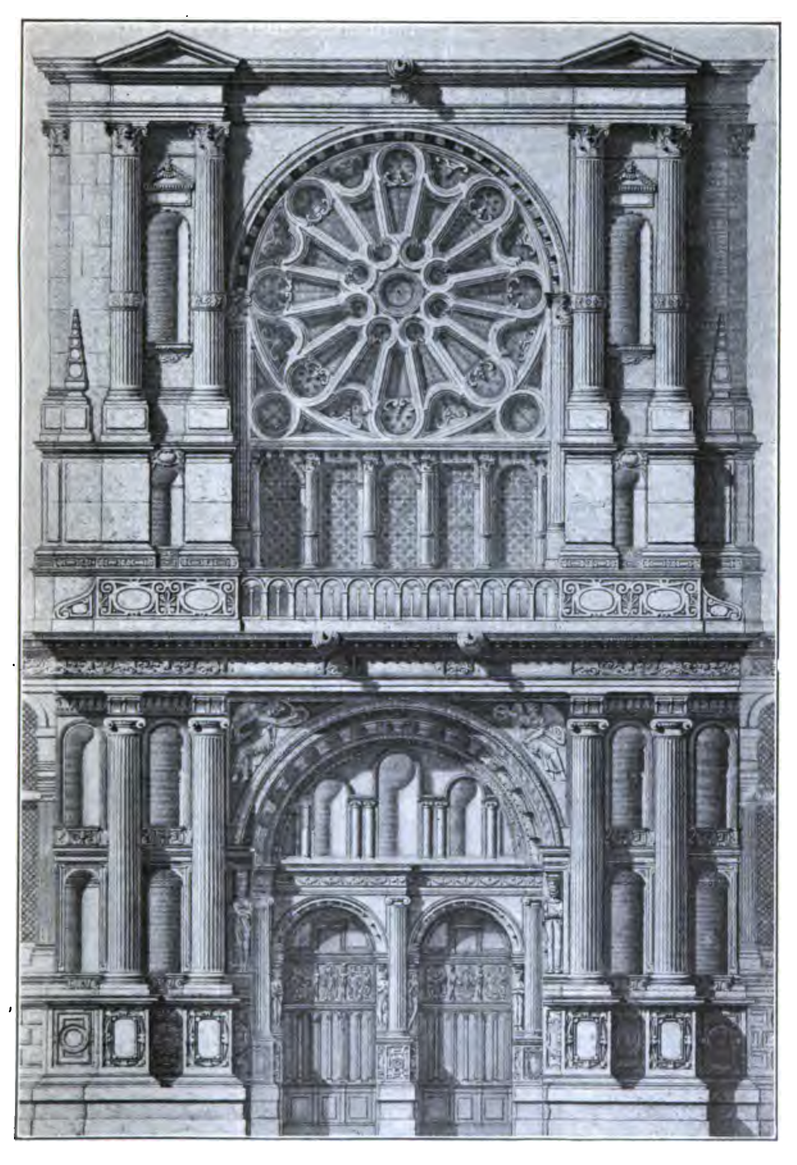


Fig. 444. Ste.-Clotilde in Andelys. (Rouyer)

Mit dem Ausreifen der genannten Formen verschwanden aber keineswegs alle mittelalterlichen Motive, wie das in Italien der Fall war. Manche derselben gingen auch noch in die Hochrenaissance über, um dort allerdings der neuen Formensprache angepaßt zu werden (s. Fig. 444).

Die Innendekoration steht während der ganzen Dauer der französischen Hochrenaissance vollständig unter italienischem Einfluß. Die Wandfläche erhält in ihrer unteren, kleineren Hälfte ein in gestemmter Arbeit ausgeführtes Täfelwerk, welches durch Verwendung verschiedener oder verschiedenartig gefärbter Hölzer oft zu feiner koloristischer Wirkung gesteigert wird. Diese erhöht sich häufig noch durch die hinzutretende Vergoldung, welche sich entweder nur auf einzelne Glieder des Täfelwerkes beschränkt oder als feines, mit kalligraphischer Zierlichkeit ausgeführtes Ornament die Füllungsfelder überzieht.

In dieses Täfelwerk fügen sich unter strengster Beachtung der Symmetrie die Kamine und Türen ein, welch letztere eine ähnlich reiche Ausstattung erhalten wie das Täfelwerk selbst (Fig. 445). Die reichste Dekoration entfaltete sich an der oberen Wandhälfte über der Vertäfelung. Sie bestand entweder aus Wandteppichen mit reichen figürlichen Kompositionen oder aus Wandmalereien figürlichen Stiles, deren Ausführung meistens in den Händen der bedeutendsten Künstler lag (s. Fig. 445).

Den obersten Abschluß der Wandfläche bildet stets ein mächtiges Gesims. Dieses ist in den Haupträumen dreiteilig und der üppigen Ausstattung der Wände entsprechend mit Skulpierungen, Zahnschnitten und Konsolen geschmückt. Vielfach trat auch noch verschiedenartige Färbung des Holzes oder Vergoldung der skulpierten Gesimsleisten hinzu, wodurch der Reichtum aufs höchste gesteigert war.

Auf diesem Hauptgesims ruht unmittelbar die horizontale Decke. Gewölbe haben in reichen Räumen keine Verwendung gefunden, wohl aber in Treppenhäusern, Vestibüls und dergleichen.

Die Decke ist entweder eine in Holz ausgeführte Felder- oder eine Kassettendecke. In letztem Falle werden die reicheren, sechs- oder achtseitigen Umrisse besonders bevorzugt. Das Relief ist anfangs bescheiden, wird aber mit dem Fortschreiten des Stiles immer bedeutender. Durch Anwendung von Farbe und Vergoldung werden die Decken zu hervorragenden Prachtstücken der Innendekoration (s. Fig. 445).



Fig. 445. Maison Henri II. in La Rochelle. (Nach Photographie, Bulloz)

Die dritte Entwicklungsstufe der französischen Renaissance beginnt mit dem Jahre 1570 und dauert bis 1660. Man pflegt sie als Spätrenaissance zu bezeichnen. In Frankreich, wo man gewöhnt ist, die einzelnen Stilphasen nach den regierenden Königen zu benennen, was zwar bequem, aber nicht immer einwandfrei ist, umfaßt diese Periode die Stile Karls IX., Heinrichs III., Heinrichs IV. und Ludwigs XIII.

Schon die Werke der Hochrenaissance entbehren nach dem Vorausgegangenen eines einheitlichen Stilcharakters. Einmal folgen sie mehr der einheimischen Tradition (siehe Fig. 442), ein anderes Mal schließen sie sich enger dem Typus der italienischen Hochrenaissance an, wie er vorzugsweise durch Bramante und seine Nachfolger ausgebildet worden war (siehe Fig. 443).

In der Spätperiode wird dieser Stilcharakter noch gemischter, da nunmehr auch die entlegeneren Umbildungen der Renaissanceformen, die man kurzweg als „barock" bezeichnet, in die französische Renaissance eindringen. Es laufen somit in Frankreich während der ganzen Spätrenaissance dieselben zwei Hauptrichtungen nebeneinander her wie in Italien: eine strenge, sich immer mehr dem Römischen nähernde, und eine freie oder barocke, die mit der Übernahme entlegener Umbildungen sich immer weiter vom Römischen entfernt. Von den beiden Richtungen gewinnt abwechselnd bald die eine, bald die andere die Oberhand.

Es ist notwendig, diese Tatsache festzuhalten, weil sich nur dadurch die Entstehung der letzten französischen Stile erklären läßt. Aus der freien oder barocken Richtung wuchs später das Rokoko heraus, mit dem diese endet; aus der strengen oder klassischen der Louis seize und der ihm folgende Empire, womit auch diese ihren endgültigen Abschluß fand.

Das Einsickern barocker Formen hatte vereinzelt schon während der Hochrenaissance begonnen (siehe die gewundenen Portalsäulen an dem im Jahre 1555 erbauten Hôtel d'Assézat in Toulouse Fig. 443), setzte sich dann fort, um unter Ludwig XIII. (1610—1643) seinen Höhepunkt zu erreichen. In dieser Zeit finden sich alle entlegenen Umbildungen, welche der italienische Barockstil mit den Einzelformen der Renaissance vorgenommen hatte. Unverändert bleiben jedoch die Linien des Grundrisses und die Umrisse des Aufbaues. Ganze Bauwerke im borrominesken Stile scheinen in Frankreich nicht errichtet worden zu sein. Man begnügte sich mit Einzelheiten, wie Portalen (Fig. 446), Fenstern (Fig. 447) und Dachfenstern usw., welch letztere die fortschreitende Zunahme der



Fig. 446. Spätrenaissanceportal vom Hôtel de Vogué in Dijon.
(Nach Photographie, Bulloz)



 Fig. 447. Palais de Justice zu Dijon. (Nach Photographie, Bulloz)

Barockformen am besten erkennen lassen (Fig. 448). Neben diesen kommen an demselben Bauwerke meistens auch noch strenge Formen zur Verwertung (siehe Fig. 447 u. 448).

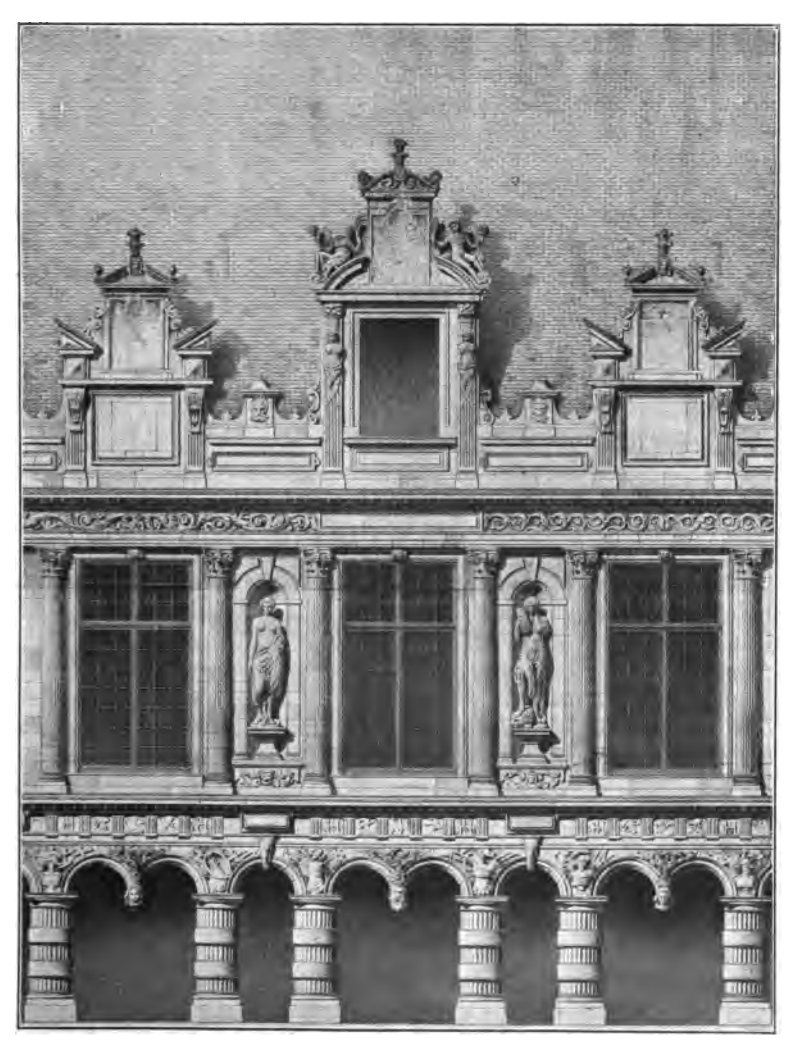


Fig. 448. Hôtel de Ville zu La Rochelle. (Rouyer)

Nicht selten greift man trotz der vorgeschrittenen Entwicklung sogar wieder auf frühere Perioden zurück. So gehört z. B. das Erdgeschoß des Hôtel de Ville zu La Rochelle dem Grundgedanken nach der Frührenaissance an. Dafür sprechen die kurzen, unverjüngten Säulenschäfte, wenn sie auch in barocker Art mit vortretenden Trommeln durchschossen sind. Das Hauptgeschoß ist in den strengen Formen der Hochrenaissance gehalten. Das äußert sich nicht nur in der Verwertung des Nischenmotives, sondern vorzugsweise in den Verhältnissen der Säulenschäfte und ihren nahezu klassischen Kapitälern. Barock ist nur der reiche Apparat auf dem Dache (siehe Fig. 448).

In manchen Fällen geht die Mischung der verschiedenen Stilphasen noch weiter, indem sich zu den Renaissanceformen nicht nur klassische, sondern sogar auch mittelalterliche Motive gesellen (Fig. 449). Vielleicht ist in der Wiederaufnahme der letzteren eine Äußerung der nationalen Empfindung zu erblicken, die sich gegen das Eindringen der italienischen Formen auflehnte.

Neben diesem unentschiedenen Mischstil erscheint in der Spätrenaissance auch noch der nüchterne Backsteinrohbau, mit dem sich später ein schwerfälliges, kraftloses ornamentales Detail verbindet. In Frankreich pflegt man diese letztgenannte Richtung gewöhnlich als den Stil Ludwig XIII. zu bezeichnen.

Der Backsteinrohbau mit verzahnten Quadereinfassungen an Ecken und Lichtöffnungen oder auch mit Reliefordnungen verdankt seine Aufnahme in die französische Architektur den niederländischen Einflüssen.

Aber auch damit war die große Mannigfaltigkeit der französischen Spätrenaissance-Werke noch nicht erschöpft. Es entstanden innerhalb dieser Periode auch noch solche Schöpfungen, die sich der strengen Richtung der späteren italienischen Hochrenaissance anschlossen und ihre Formgebung dem Römischen anzupassen suchten.

Diese Strömung erhielt in Frankreich eine besonders kräftige Förderung durch die neuerdings einsetzende Begeisterung für die römische Antike. Aber man gab sich jetzt nicht mehr mit der äußerlichen Wiedergabe der antiken Architekturformen zufrieden, sondern wollte ganz in den römischen Geist eindringen, der außer der Kunst auch die Wissenschaft, das Theater und die Literatur beherrschen sollte. Selbst der König sollte ein Herrscher nach dem Vorbilde der römischen Cäsaren und in seine Hand allein die ganze Regierungsgewalt gelegt sein. Diese intensive Rückkehr zum römischen Altertum, welche durch die beiden gewaltigen Staatsmänner Richelieu (1624—1642) und Mazarin



Fig. 449. Église Saint-Étienne-du-Mont zu Paris.
(Nach Photographie, Bulloz)

(1643—1661), von denen der letzte selbst ein Römer war, eingeleitet wurde, bereitete der unentschiedenen Richtung der französischen Spätrenaissance, wenigstens am Äußeren, ein langsames Ende.

Vor allem suchte man die barocken Ausschweifungen des borrominesken Stiles zurückzudrängen, gleichviel, ob sie direkt aus Italien oder auf dem Umwege über die Niederlande in die französische Architektur eingeführt worden waren.

Aber auch die im Verlaufe der Spätperiode wieder eingedrungenen einheimisch gotischen Formen und Formgedanken suchte man hinauszuschieben, und man besorgte das jetzt sogar viel gründlicher als beim Eintritt der Hochrenaissance. Allerdings verschwanden die mittelalterlichen Motive nur am Palast- und Kirchenbau vollständig, wogegen sich am Privatbau immerhin noch manche nationale Stileigentümlichkeit erhalten hat.

Mit dieser energischen Reaktion oder Auflehnung gegen alle barocken und mittelalterlichen Elemente verband sich eine ausgesprochene Hinneigung zur strengen Richtung der späteren, italienischen Hochrenaissance, wie sie durch Palladio, Vignola und Scamozzi eingeleitet worden war; namentlich machte sich der Einfluß der beiden letzten etwa von 1630 an in immer stärkerem Grade fühlbar.

Das mußte notwendigerweise den bisherigen gemischten Charakter der Spätrenaissance wesentlich ändern und den neu entstehenden Werken einen ernsten, frostigen Zug verleihen.

So war der Widerstreit der verschiedenen Elemente, welche nach und nach die französische Architektur überflutet und deren eigenartigen Charakter bestimmt hatten, schon während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. (1643—1661) der Hauptsache nach beigelegt und eine Richtung eingeschlagen, die beim Weiterschreiten auf der betretenen Bahn zur sogenannten „klassischen Epoche“ oder dem ausgebildeten Stil Ludwig XIV. führen mußte.

Wie die Außenarchitektur während der Spätrenaissance immer mehr mit Barockformen durchsetzt wurde, ebenso die Innendekoration, bis endlich auch hier unter Ludwig XIII. (1610—1643) der Höhepunkt erreicht war. In dieser Zeit finden sich fast alle entlegenen Umbildungen der Renaissanceformen, ebenso die beliebten Häufungen des Barockstiles, die sich durch Ineinanderschachteln von Giebeln, Füllungsfeldern und dergleichen ergaben.

Am meisten von der Formenwelt des Barockstiles beeinflußt sind in den Innenräumen die Türen mit ihren hohen Bekrönungen und die Kamine samt den oft bis zur Decke reichenden Aufsätzen (Fig. 450). Die Wandflächen behalten den bisherigen Schmuck durch Wandteppiche oder Malerei bei, die Täfelungen werden niedriger.

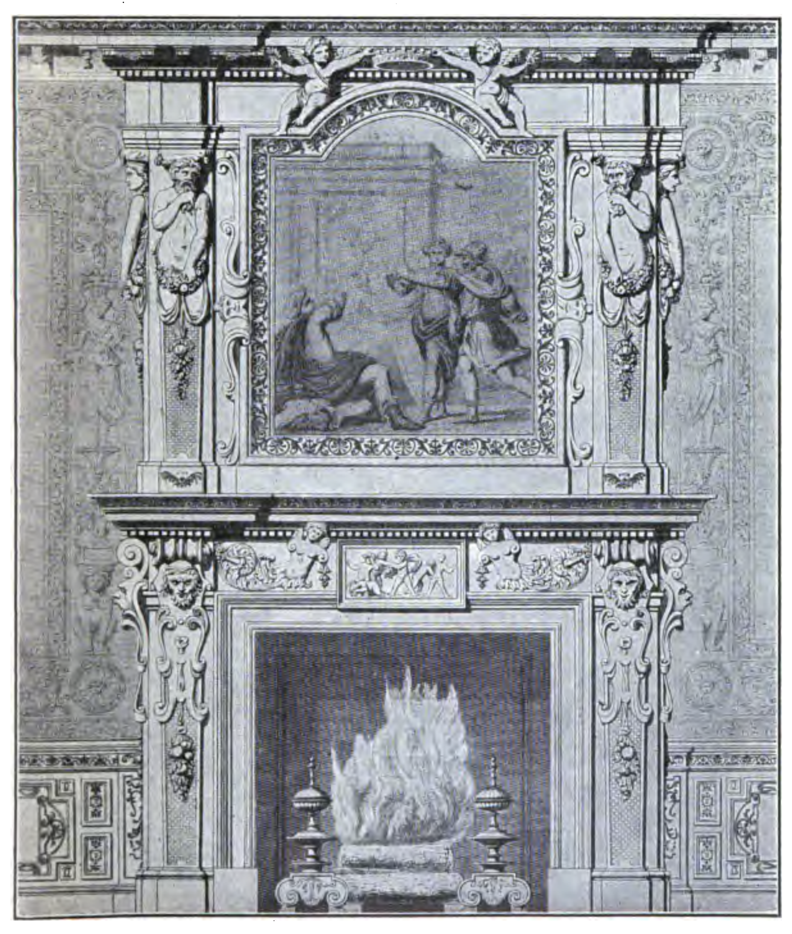


Fig. 450. Kamin im Schlafzimmer des Königs Ludwig XIII. im Schloß Cheverny. (Rouyer)

Ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts dringt die strenge Richtung auch in die Innendekoration ein. Die Wandflächen werden in antiker Art durch Pilaster gegliedert, die Gesimse bleiben unverkröpft, die Giebel ungebrochen (Fig. 451). Die ganze Dekoration erscheint als natürliche Vorstufe des Louis XIV.

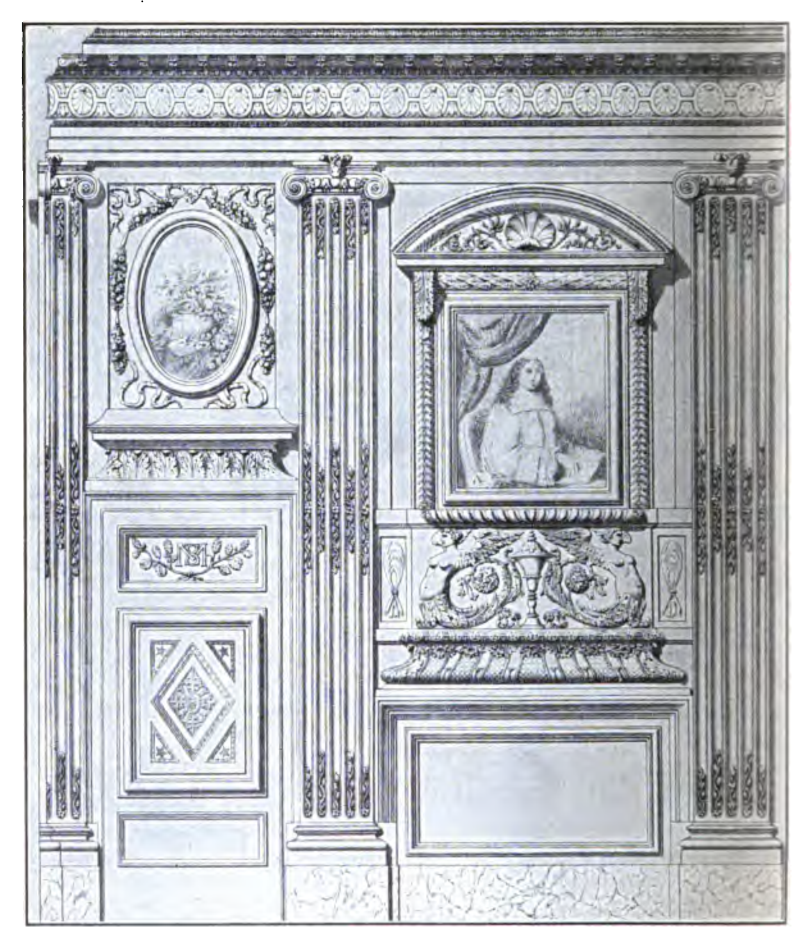


Fig. 451. Wandpartie im Hôtel Sully zu Paris. (Rouyer)

Die Decke wird entweder in eine Anzahl gleich großer Felder mit selbständiger Ausschmückung zerlegt oder als Felderdecke gebildet. Holzdecken sind jetzt selten, dafür Stuckdecken um so häufiger. In beiden Fällen ist die Ausschmückung die gleiche und wird durch Gold und Farbe bis zur höchsten Pracht gesteigert; dabei tritt das Ornament zurück, und die figürliche Malerei gewinnt die Oberhand (Fig. 452 u. 453).



Fig. 452. Bemalte Holzdecke aus dem Musée de Cluny zu Paris.
(Rouyer)



Fig. 453. Plafond aus der Bibliothek des ehemaligen Hôtel Mazarin zu Paris.

(Rouyer)

Das Ornament der französischen Renaissance ist während der Früh- und Hochperiode vorwiegend Akanthusrankenornament, das sich am meisten den oberitalienischen Vorbildern nähert. In bezug auf Frische der Erfindung, Schönheit der Linienführung und Vollendung der Durchbildung steht es dem italienischen Frührenaissance-Ornamente nicht nach; nur ist es noch etwas feiner und zierlicher und füllt infolgedessen den Grund weniger als dieses.

Wie in Italien, so wird auch in Frankreich das Ornament selten als reines Pflanzenornament gebildet; meist tritt es in Verbindung mit Fabelwesen und leblosen Gegenständen auf.

Im Laufe der Weiterentwicklung verliert dann das Ornament immer mehr von seiner natürlichen Anmut; es wird im Maßstab gröber und in den Formen schwerer; gleichzeitig wird seine Verwendung am Äußeren seltener. Dieser entschiedene Rückgang setzt sich während der ganzen Spätrenaissance fort und endet endlich unter Ludwig XIII. in einer Formgebung, welche man in Frankreich als „Style auriculaire“ zu bezeichnen pflegt. Es ist das ungefähr dieselbe Entwicklungsphase, welche man in der deutschen Renaissance mit dem Namen „Knorpelstil“ belegt. Diesem Stile gehören alle jene Ornamente, Fratzen, Kartuschen usw. an, welche nicht mehr aus einem festen Stoffe, wie Holz und Stein, sondern aus einer teig- oder breiartigen Masse gebildet zu sein scheinen. Erhöht wird der barocke Eindruck dieser Gebilde vielfach noch durch den stark übertriebenen Maßstab, der oft in schreiendem Widerspruch zu den umgebenden Architekturformen steht (siehe Fig. 450). Etwa ums Jahr 1645 verschwindet in Frankreich dieses Ornament infolge der Begeisterung für die Antike wieder.

XXIII. Der Louis quatorze (Stil Ludwig XIV.).

Als Ludwig XIV. im Jahre 1661 den französischen Thron bestieg, war der Stil, der seinen Namen trägt oder auch als „klassische Epoche“ bezeichnet wird, der Hauptsache nach fertig. Die mittelalterlichen Elemente waren bis auf den letzten Rest hinausgeschoben, die niederländischen Einflüsse, welche seit 1600 die französische Kunst überschwemmt hatten, beseitigt und die entlegenen Umbildungen der Renaissance-Motive zurückgedrängt. Die erneute Rückkehr zur Antike war vollzogen; eine zweite, aber viel intensivere Renaissance als am Ende des 16. Jahrhunderts hatte begonnen. Allerdings darf man sich unter dieser Rückkehr nicht etwa einen engen Anschluß an die Baureste des alten Rom vorstellen, sondern nur die Anwendung ihrer Formenkreise auf die Bedürfnisse der damaligen Zeit.

Das ganze Zeitalter Ludwigs XIV. hat nur ein Werk geschaffen, welches wirklich von dem großartigen Geist des alten Rom durchweht ist. Das ist die „Colonnade du Louvre“ (erbaut von Perrault 1665—1680), welche den Höhepunkt der klassischen Richtung Frankreichs überhaupt bezeichnet (Fig. 454).

Alle übrigen Schöpfungen, so antik sie sich auch gebärden mögen, haben ungleich mehr Verwandtschaft mit den strengen italienischen als mit den römischen Werken (Fig. 455). Und selbst die Louvrekolonnade mit ihren auf dem Erdgeschoß stehenden Säulen zeigt starken italienischen Einfluß (Bernini 1598—1680).

Was nun die Werke des Zeitalters Ludwigs XIV. von der strengen Renaissance unterscheidet und sie zu „klassischen“ (besser neuklassischen) stempelt, ist das Fehlen einer großen Anzahl von Motiven und Kontrasten, welche durch die Renaissance zur Einführung kamen.



Fig. 454. Kolonnade des Louvre in Paris. (Nach Photographie, Bulloz)



Fig. 455. Invalidendom in Paris.
(Nach Photographie, Bulloz)

Wenn diese neuklassischen Werke in Frankreich früher einen einheitlicheren Charakter annahmen als in Italien, so ist das auf das Verlassen der borrominesken Ausschweifungen zurückzuführen, das in Frankreich eher eintrat als in Italien.

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch angefügt, daß sich während der „Epoche Ludwigs XIV." noch eine andere Strömung ausbildete, welche die Lösung einer Aufgabe auf dem kürzesten Weg und in der einfachsten Art erstrebte, ohne sich viel um stilistische Überlieferungen zu bekümmern. Diese der Vernunft entsprungene, poesielose Richtung ist in Frankreich bis auf den heutigen Tag noch nicht erloschen.

Der nüchternen, kühlen Außenarchitektur steht ein kolossaler Aufwand und eine außerordentliche Prachtentfaltung im Innern gegenüber. Der Dekorationsstil Ludwigs XIV. kann mit Recht als ein maßlos übertriebener Prunkstil bezeichnet werden, welcher nur der höfischen Repräsentation und der Verherrlichung des absoluten Königtums, dessen Träger Ludwig XIV. war, dienen sollte.

Die Einzelformen dieses pomphaften Stiles wurzeln zum Teil im Antik-römischen, zum Teil sind sie aber auch dem italienischen Barockstil entnommen. Vom Äußeren wurde dieser infolge der antiken Begeisterung immer mehr verdrängt, so daß er nur noch im Innern eine Zufluchtsstätte finden konnte. Hier aber haben sich seine Formen erhalten und allmählich eine bis zur Schwelle des Rokoko führende Umbildung erfahren.

Sonach ist der Louis quatorze, trotz seines einheitlichen Gepräges, ein aus klassischen und barocken Motiven gemischter Stil; doch verstand es der hervorragendste Meister desselben, Charles Lebrun (1619—1690), diese widerstrebenden Elemente zu einer harmonischen Einheit zusammenzuschließen und der ganzen Innendekoration nicht nur die höfische Etikette, sondern auch den majestätischen Anstrich zu verleihen. Ihm ist auch in erster Linie die vollständig programmäßige Durchführung des Stiles zu danken.

Während der langen Regierungszeit Ludwigs XIV. vollzog sich in der Ausschmückung der Innenräume allmählich ein Umschwung. Man pflegt deshalb auch den ganzen Dekorationsstil in zwei Abschnitte zu gliedern, den frühen Louis quatorze von 1661—1690 und den späten von 1690—1715.

Während der Frühzeit steht die Architektur des Innenraumes ganz in klassischer Zucht. Die Wände werden in antiker Art mit reichen, auf niederen Brüstungen stehenden Pilastern gegliedert und in ihrem Oberteil durch ein üppig ausgestattetes Hauptgesims abgeschlossen (Fig. 456).

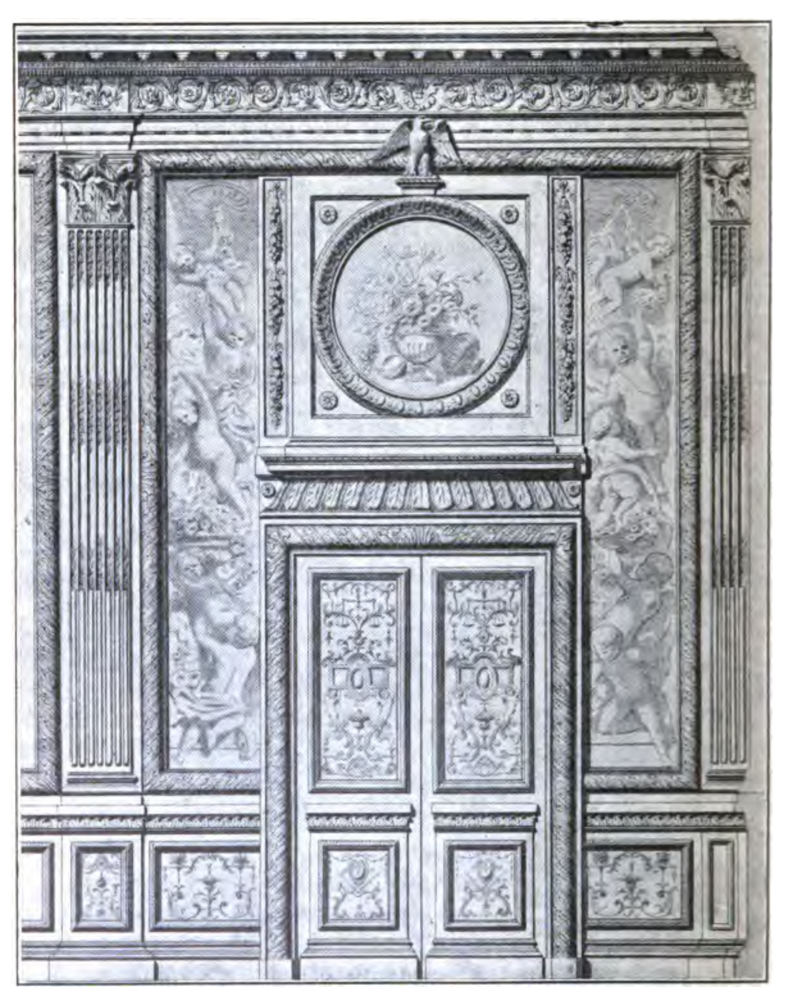


Fig. 456. Vom Justizpalast zu Rennes. (Rouyer)

Konsolengesimse mit reichornamentiertem Friese sind jetzt am häufigsten (siehe Fig. 456).

Verkröpfungen an den Gesimsen sind selten und beschränken sich bei etwaigem Vorkommen meist auf Architrav und Fries (s. Fig. 456).

Zwischen die Pilaster werden Kamine und Türen eingestellt. Erstere sind mächtig und mit hochragenden Aufsätzen versehen, letztere ohne Ausnahme rechteckig. Auch die Füllungsfelder des niederen Täfelwerkes besitzen durchaus rechteckige Gestalt.

Die Bekrönungen der Türen werden entweder als unverkröpfte, reich geschmückte Horizontalgesimse gebildet (s. Fig. 456) oder erhalten die schlichte Form des ungebrochenen antiken Dreieckgiebels (Fig. 457).

Die Türrahmen sind entweder als breite Blätterwulste gebildet (s. Fig. 456) oder erhalten das übliche architravartige Profil (siehe Fig. 457).

Den eigentlichen Wandschmuck bilden farbenprächtige Teppiche (Gobelins) oder Malereien in tiefen, satten Tönen.



Fig. 457. Aus der Apollo-Galerie des Louvre in Paris. (Rouyer)

An diese Wandfelder zog sich auch der vom Äußern verdrängte Barockstil zurück, um hier unter Beiziehung von Architektur, Plastik und Malerei eine Reihe wuchtiger Dekorationen für die Prunkräume des Königsschlosses in Versailles zu schaffen (Fig. 458 u. 459).



Fig. 458. Wanddekoration von Charles Lebrun. (Hirth)



Fig. 459. Wanddekoration von Charles Lebrun. (Hirth)

Barockdetail beherrscht auch die Decken der Räume, in denen es den hauptsächlichsten Schmuck der Wandflächen bildet (Fig. 460).



Fig. 460. Vom Apollosaal des Kgl. Schlosses zu Versailles. (Rouyer)

Das Ornament der Frühperiode Ludwigs XIV. läßt vier verschiedene Formenkreise deutlich erkennen:

1. Gereihtes Ornament zum Schmuck der Gesimsglieder. Hierher gehören die Eier-, Perl- und Blattstäbe, die Zahnschnitte und Pfeifenornamente und die Laubwulste (auch Laubfriese genannt), mit welchen an Rahmen aller Art, an Türverkleidungen und Deckenfeldern ein außerordentlicher Luxus getrieben wurde (siehe Fig. 456 u. 460).
2. Naturnachbildendes Ornament, welches meist mit stilisiertem Rankenornamente verflochten wird.
3. Hängende Zier, am häufigsten in Form von Lorbeer- oder Eichenkränzen (siehe Fig. 457 u. 460), aber auch naturalistisch, namentlich bei Lebrun (siehe Fig. 458 u. 459).
4. Ornament aus der Akanthustradition in strenger Stilisierung und mit natürlicher Wachstumsrichtung. Seine Formen sind voll und schwellend, so daß es weniger an italienische als an römisch-barocke Vorbilder erinnert. Eine Anzahl lebloser und lebender Objekte werden gerne mit ihm in Verbindung gebracht. Es ist ausschließliches Füllungsornament und stets durch kräftige Rahmengesimse eingeschlossen (siehe Fig. 456 u. 457).

In der zweiten Hälfte der Regierungszeit Ludwigs XIV., etwa ums Jahr 1699 begann eine allmähliche Umwandlung des bisherigen Stilcharakters. Sie steht im engsten Zusammenhang mit der sich langsam vollziehenden Umgestaltung der Verhältnisse am königlichen Hofe zu Versailles, wo man endlich des steifen höfischen Zeremoniells satt und der schweren Pracht der goldstrotzenden Repräsentationsräume überdrüssig geworden war. Man pflegt diese Periode als „späten Louis quatorze“ zu bezeichnen.

Das Äußere wird von diesem Umschwunge nur insofern berührt, als es noch frostiger und trockener wird und jede Individualität zugunsten einer rein akademischen Gesetzmäßigkeit ausschließt. In der Innendekoration aber war diese Umwandlung von einschneidender Bedeutung, da sie nach und nach direkt an die Schwelle des Rokoko führte. Die wichtigsten Charakterzüge der ganzen Bewegung bestehen einerseits in einer stetig fortschreitenden Verfeinerung aller Formen, andererseits in einem vermehrten Wiedereinsickern barocker Formgedanken.

So verschwinden nach und nach die wuchtigen Laubwulste und Blumengehänge, die Waffen und Kriegstrophäen, die bisher eine so große Rolle gespielt hatten, ebenso verschwinden die hochaufgetürmten, mächtigen Kaminaufsätze, an deren Stelle Spiegel treten, es ermäßigt sich das Relief der Türverkleidungen und ihrer Füllungsgesimse, kurz, alles verliert die übertriebene Schwere, die steife Würde und den majestätischen Anstrich (Fig. 461).

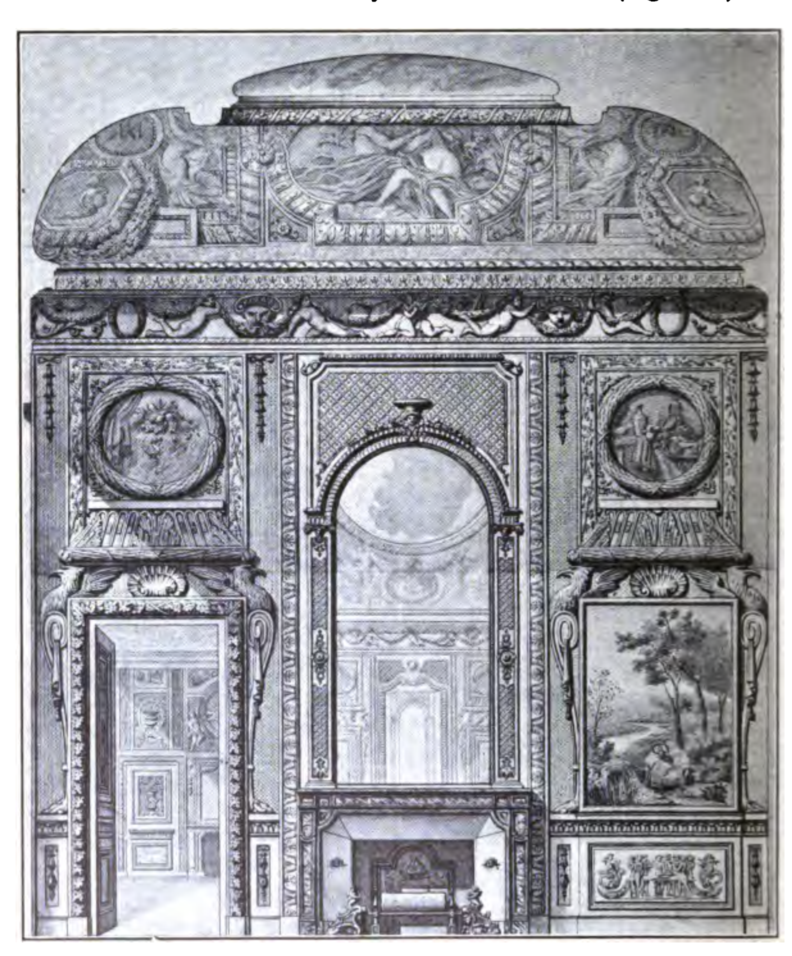


Fig. 461. Aus dem Hôtel de Lauzun zu Paris. (Rouyer)

Am Ende des Stiles war dem Rokoko bereits der Weg geebnet, so daß es dem gänzlich veränderten Innenraume nur noch seine Charakterzüge aufzuprägen brauchte (Fig. 462).

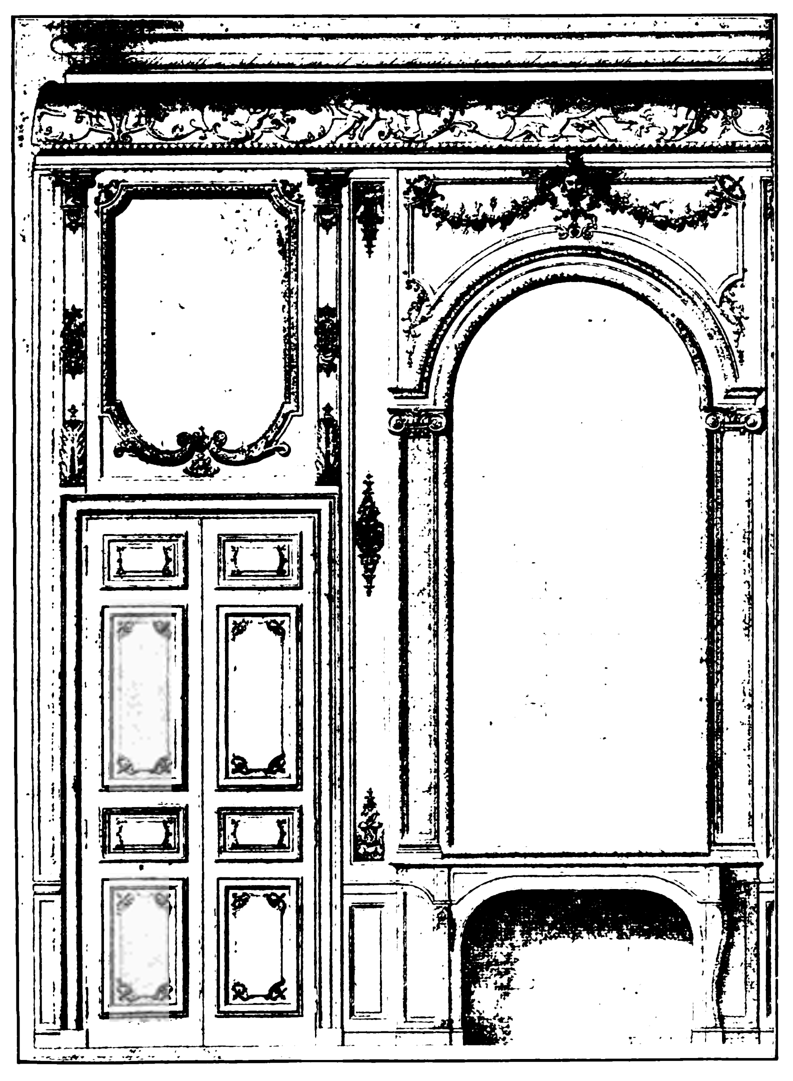


Fig. 462. Château de Bercy bei Paris. (Rouyer)

Das Einsickern barocker Willkürlichkeiten äußert sich hauptsächlich im Ornament, aus dessen Ranken unvermutet flache Bänder herauswachsen (Fig. 463—465) und sich volutenförmig einrollen. Auch neue Ornamentmotive, wie Stoffgehänge und gekreuzte Stabreihen, stellen sich ein (s. Fig. 463 u. 465). Das Laubwerk selber wird lebendiger, das Krümmen der Mittellinien energischer, das Überfallen der Blattspitzen häufiger (s. Fig. 463—465).



Fig. 463. Von einer Wiege nach L'Art pour tous.



Fig. 464. Gemaltes Ornament aus dem Hôtel D'Ormesson in Paris. (Rouyer)



Fig. 465. Hängende Tischborte nach L'Art pour tous.

Außer den vorgenannten, aus Band- und Rankenwerk bestehenden Ornamenten haben auch die Grotesken von Jean Bérain (1674—1711) wesentlich zur Ausbildung des veränderten Charakters der Dekoration beigetragen und den Übergang vom strengen Stil Ludwigs XIV. zum freien des Rokoko vermitteln helfen (Fig. 466).



Fig. 466. Groteskenornament von Jean Bérain. (Hirth)

Unter Ludwig XIV. wandert der französische Dekorationsstil über den Rhein, um sich diesseits desselben zuerst als »höfische Kunst« in den fürstlichen Residenzen Eingang zu verschaffen.

Die vielen in deutschen Ländern entstandenen Schloßbauten zeigen in ihrer Innenausstattung entschieden den französischen Einfluß.

Allmählich dringt dieser Stil dann auch in die Dekoration der Kirchen ein, wo sich gerne die Motive des späten Louis XIV., das verschlungene Bandwerk, die stark geschwungenen Akanthusranken, die Draperien oder Lambrequins und die gekreuzten Stabreihen, mit den trocken und mager gewordenen Barockornamenten verbinden.

XXIV. Der Louis quinze (Stil Ludwig XV.)
auch Rokoko genannt.

Dieser Stil ist kein Architekturstil und kein Stil des Äußeren; er ist ein Salon- und Boudoirstil, der sich in den Räumen der vornehmen französischen Gesellschaft entwickelt und ausgebildet hat.

In Deutschland läßt man ihn gewöhnlich mit 1720 beginnen und nach 1750 endigen; letzteres deshalb, weil sich von dieser Zeit an neue Ornamentmotive einzustellen beginnen, welche deutlich auf einen Umschwung der Geschmacksrichtung und damit auf einen neuen Stil hinweisen.

In Frankreich, wo man mit der Bezeichnung der einzelnen Stilphasen weiter geht als anderwärts, pflegt man das Rokoko nicht unmittelbar auf den späten Louis XIV. folgen zu lassen, sondern eine Periode einzuschieben, welche dort als »Stil Régence« bezeichnet wird. Diese Benennung leitet sich von der Regentschaft her, die nach dem Tode Ludwigs XIV. (1715) eingesetzt wurde und bis zum Regierungsantritt Ludwigs XV. (1726) dauerte.

In Deutschland würde der »Stil Régence« am geeignetsten mit »Frührokoko« zu übersetzen sein.

Das Charakteristische dieser Periode liegt in der immer noch sehr maßvollen Bewegung von Linien und Formen, die neben sorgfältiger Abwägung der Verhältnisse durchgehends elegante Umrisse aufweisen. Der Innenraum behält seine bisherige architektonische Gliederung bei. Die Wände erhalten Pilasterstellungen und in ihrem Oberteil ein dreiteiliges, der klassischen Auffassung entsprechendes Hauptgesims, häufig mit steilstehenden Konsolen im Fries. Die Dekoration erinnert noch an den späten Louis XIV., doch ist alles um einen Grad feiner, aber immer noch kräftiger als im eigentlichen Rokoko.

Letzteres beginnt in Frankreich erst mit der Regierungszeit Ludwigs XV. (1726). Seinen Höhepunkt erreichte es gegen Ende

der dreißiger Jahre durch den Meister Jules Aurèle Meissonier (1695—1750). Das Rokoko Meissoniers ist der Sieg des borrominesken Stiles über die klassische Richtung; freilich nicht in der Außenarchitektur, sondern nur in der Innendekoration. Es ist die letzte Blüte, die der Barockstil trieb, und ihr Verwelken bedeutet sein Ende auch im Innern, nachdem es am Äußeren schon vor einiger Zeit eingetreten war.

Das Rokoko ist trotz alles formalen Übermutes entschieden eine feinsinnige Kunst und ein förmlicher Triumph der nahezu unerschöpflichen Phantasie. Dieser Triumph erscheint um so bedeutender, als der Stil einer der formenärmsten aller Zeiten ist, und sein scheinbarer Reichtum nur durch immer neue Veränderungen und Zusammenstellungen weniger Motive gewonnen werden konnte.

Etwa ums Jahr 1720 überschritten die französischen Neuerungen den Rhein, um sich diesseits desselben zuerst mit den schwächlich und mager gewordenen Barockornamenten zu verbinden, dann aber dieselben rasch zu verdrängen.

Nirgends fanden diese Neuerungen gierigere Aufnahme als in Deutschland, nirgends aber wurde der Stil infolge der wilden, zügellosen Phantasie so bald auf grobnaturalistische Abwege gedrängt wie hier. Trotz alledem aber war das Rokoko in verschiedenen Gegenden Deutschlands entschieden einer der volkstümlichsten Stile, dessen Formen bis auf den heutigen Tag noch nicht vollständig ausgestorben sind.

Das Äußere der Bauwerke, die während des Rokoko entstanden, zeigt entweder den um diese Zeit bereits stark vereinfachten Barockstil oder ist in die nüchternen Formen der neuklassischen Richtung gekleidet. Das Poesievollste, was die Zeit geschaffen hat, sind die kleinen, inmitten wohlgepflegter Gärten und Anlagen gelegenen Schlößchen mit ihren geringen Höhenerhebungen, ihren rustizierten Ecken, großen Fenstern und häufig über den Hauptgesimsen angeordneten Attiken. In Deutschland erscheint am Äußeren oft noch eine ziemlich reiche Ornamentik, welche vom Innern auf dasselbe übertragen wurde.

Wenn nun auch diese Werke ihre Entstehungszeit sofort verraten, so ist es doch nicht angezeigt, sie von den übrigen Schöpfungen des Barockstiles zu trennen.

Das Rokoko ist keine selbständige Stilrichtung des Äußeren, sondern nur des Inneren, das aber in höchst eigenartiger und liebenswürdiger Weise.

a) Hauptgesimse und Deckendekoration.

Die bisherigen Hauptgesimse mit ihren kräftigen, energischen Formen paßten nicht mehr in die immer feiner werdende Dekoration; auch mußten deren kräftige Schatten bei der hellen Beleuchtung der Innenräume störend empfunden werden. Man mußte deshalb darauf bedacht sein, die bisherigen Gesimsformen allmählich durch andere, gänzlich neue Linienspiele zu ersetzen, die sich mit ihren wenigen, rundlichen Gliedern der Dekoration einfügten und nur eine bescheidene Schattenwirkung hatten.

Diese Umwandlung begann bei dem Fries. In der Entstehungsperiode des Stiles besteht derselbe noch aus einer lotrechten Ebene, wie sie alle Gesimse der neuklassischen Richtung zeigen (Fig. 467), oder er ist in Erinnerung an den Barockstil segmentförmig ausgebogen (Fig. 468).

Dann erhält er in seinem Oberteil eine kleine kehlenförmige Einziehung (Fig. 469), die mit der raschen Entwicklung immer mehr wächst (Fig. 470—474), bis endlich der ganze Fries in eine große Hohlkehle umgewandelt ist (Fig. 475—478).

Fast gleichzeitig erfolgt auch die Umbildung von Kranz und Architrav, die beide statt der bisherigen Gesimselemente rundliche Formen mit weichen Übergängen erhalten (Fig. 471—478). Infolge dieser Veränderungen verbleibt von dem früheren energischen Gesimszug nichts mehr als zwei immer ärmer werdende und durch eine große Hohlkehle getrennte Gesimsleisten, von denen die obere eine beträchtliche Strecke in die Decke hineinreicht, während die untere die Wandfläche nach oben abschließt.

Bei besonders reicher Ausstattung erhalten die konvexen Gesimsglieder skulpiertes Ornament, während sie in einfachen Räumen schmucklos bleiben (Fig. 479).

Der wichtigste Teil zur Anbringung ausgiebigen Schmuckes ist jedoch die Hohlkehle. In der Frühperiode werden in dieselbe häufig noch steile Konsolen, einzeln oder paarweise, eingestellt, und die sich ergebenden Zwischenräume mit Gitterwerk, dem untrüglichen Wahrzeichen des beginnenden Rokoko, ausgefüllt (siehe Fig. 479).

Fig. 467. Fig. 468. Fig. 469. Fig. 470. Fig. 471. Fig. 472.

Fig. 473. Fig. 474. Fig. 475. Fig. 476. Fig. 477. Fig. 478.

Fig. 467—478. Gesimse nach L'Art pour tous u. Rouyer.



Fig. 479. Aus dem Medaillenkabinett des Schlosses zu Versailles.
(Rouyer)

Da es aber im Wesen des Stiles lag, alle architektonischen Formen möglichst zurückzudrängen, so erfolgte bald ein Aufgeben der Konsolen. Dafür füllte sich jetzt die Hohlkehle mit Rankenornament und Blumenwerk, welches aber vorerst durch die beiden Gesimszüge fest in dieselbe eingeschlossen wird (Fig. 480).



Fig. 480. Von einem Zimmer der Prinzeß Rohan in Paris. (Rouyer)

Im Laufe der Weiterentwicklung durchbricht dieses Ornament dann seine Schranken und sendet zunächst an den Ecken (Fig. 481) und Seitenmitten (Fig. 482) einzelne seiner Partien in die Decke hinein. Selbstverständlich mußte der Anwendung dieses neuen Dekorationsprinzips eine vollständige Änderung oder vielmehr ein gänzliches Aufgeben des bisherigen Deckenschmuckes vorausgehen. Die Decke mußte sich leeren, um dem neuen Mittel Platz für seine Entwicklung zu machen.

Anfänglich sind diese Partien klein und beanspruchen nur

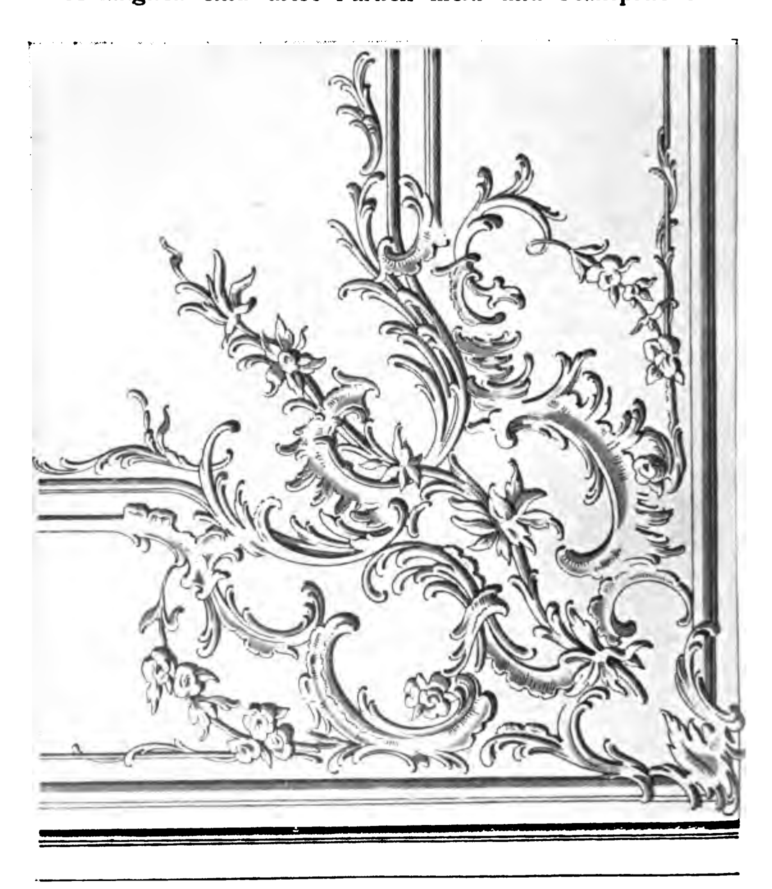


Fig. 481. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

geringen Raum; aber sie vergrößern sich rasch und nehmen immer größer werdende Flächenstücke der Decke für sich in Anspruch (siehe Fig. 481 u. 482).

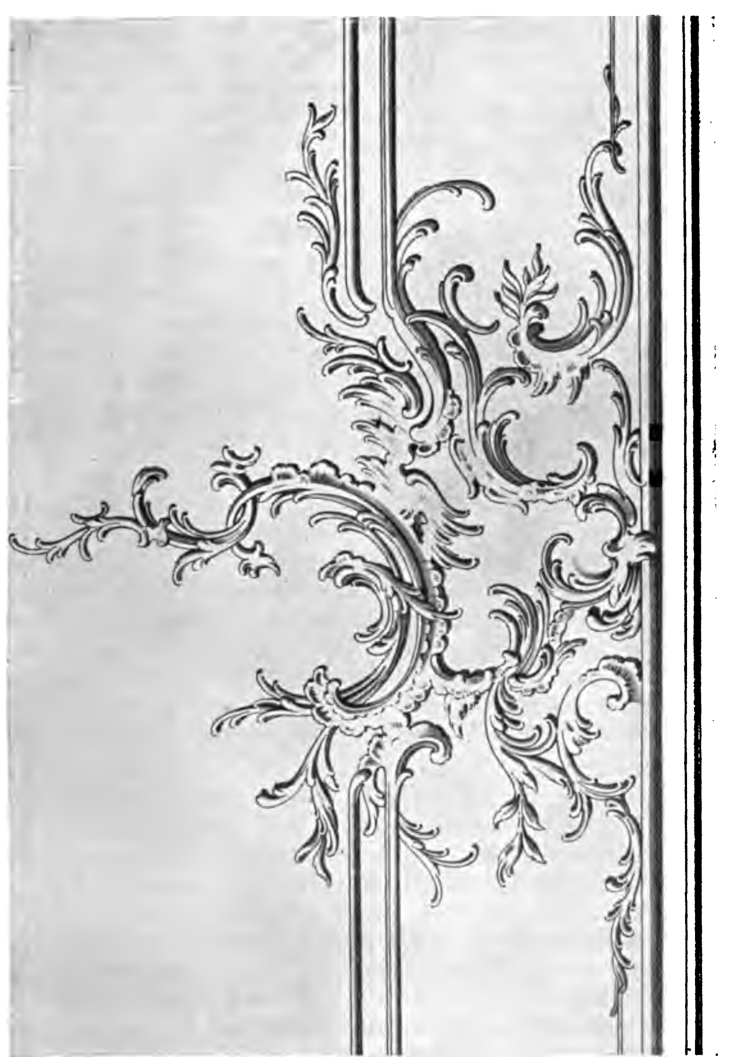


Fig. 482. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

Mit diesem beständigen und raschen Vergrößern des von den Ecken und Seitenmitten in die Decke hineinwachsenden Ornamentes mußte notwendigerweise eine stete Abnahme des oberen Gesimszuges Hand in Hand gehen. Es war deshalb ganz natürlich, daß man ihn bald als überflüssig, ja sogar als ein Hindernis für die weitere Entwicklung betrachtete. Das führte endlich zu seinem gänzlichen Aufgeben. Nunmehr konnte sich das Ornament frei und ungehindert und ohne jede Einschränkung aus der Hohlkehle heraus erheben und in beliebiger Ausdehnung den Rändern der Decke entlang geführt werden (Fig. 483). Auf diese Weise wurde deren frühere ruhige Umränderung nunmehr zu einer äußerst bewegten und lebhaften umgestaltet.

Die geschilderten Veränderungen waren aber nicht die einzigen, welche das Rokoko an den die Hohlkehle einschließenden Gesimsen vornahm. In vielen Fällen wurde auch der untere horizontale Zug unterbrochen, indem man ihn an verschiedenen ausgezeichneten Punkten, z. B. über Fenstern, Türen, Spiegeln, so weit nach abwärts bog, bis er in die Dekoration der Wandfelder eingriff.

Wieder in anderen Fällen suchte man dadurch Leben und Bewegung in die Dekoration zu bringen, daß man statt der geradlinigen Gesimszüge solche mit wellenförmigem Auf- und Abwogen anordnete. Aber auch in diesem Falle werden die beiden Gesimszüge der Hohlkehle nur bei bescheidener Ausstattung oder gegen Ende des Stiles ohne Unterbrechung durchgeführt. In den reichen Räumen dagegen zeigen sie die gleichen Veränderungen wie die geradlinigen Züge, von denen einmal nur der obere unterbrochen und in Ornament fortgeführt ist, ein anderes Mal aber auch der untere denselben weitgehenden Eingriff erleidet (Fig. 484).

Mit diesem eigentümlichen Vorgehen bringt das Rokoko eines seiner wichtigsten Stilmerkmale klar und überzeugend zum Ausdruck. Dieses besteht in dem stetig fortschreitenden Zurückdrängen der architektonischen Linien zugunsten des Ornamentes und in der förmlichen Verbannung aller geradlinigen Züge. In der Spätzeit des Stiles hatte sich letztere bereits auf alles ausgedehnt, was nicht infolge der technischen Herstellung unbedingt geradlinig bleiben mußte, wie die Fensterrahmen, die Türverkleidungen und das abschließende Gesims des niederen Täfelwerkes.

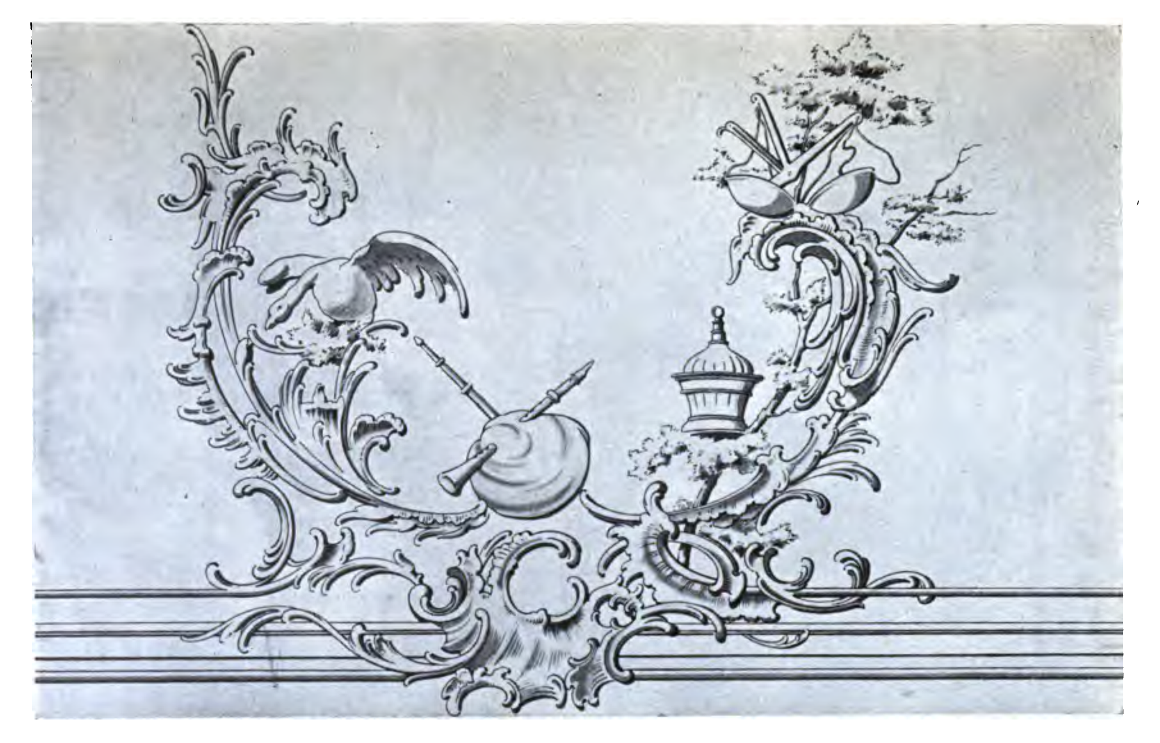


Fig. 483. Vom Schlosse Hirschberg. (Leibig)

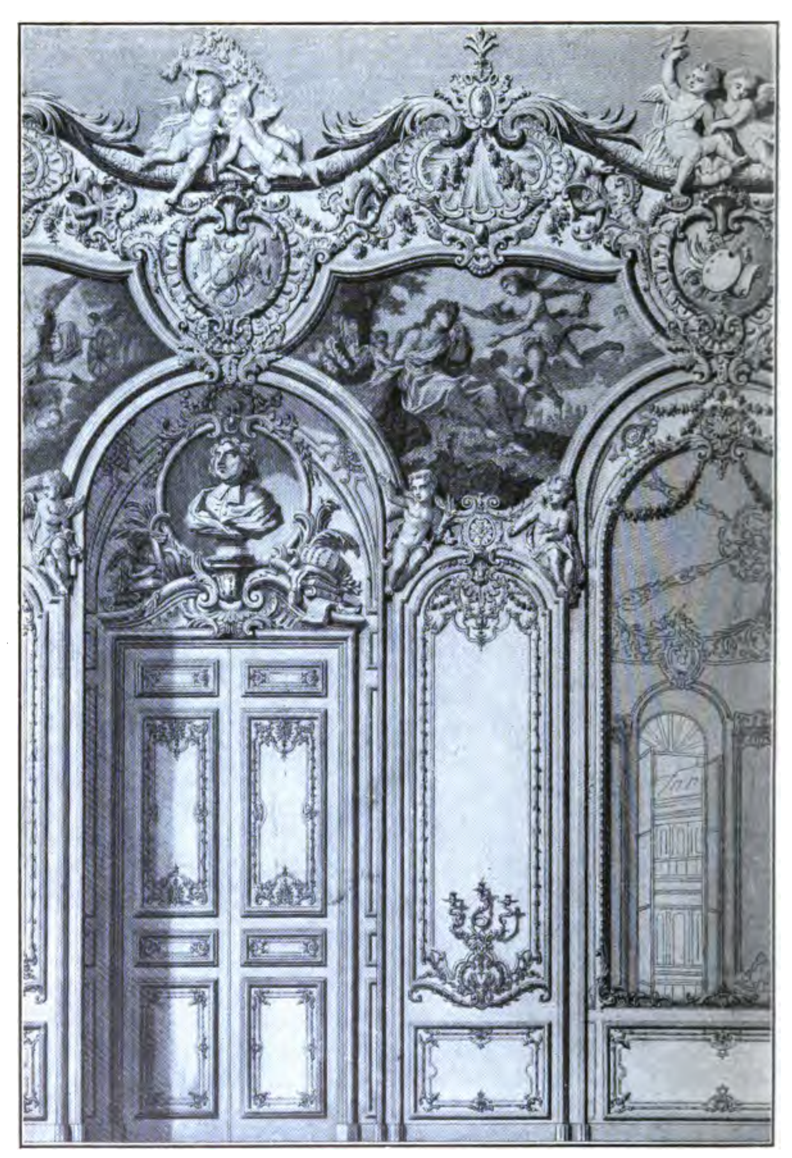


Fig. 484. Salon der Prinzeß Rohan im Hotel Soubise in Paris. (Rouyer)

Von Mitte der Decke breitet sich in der Regel feines, zierliches Rankenwerk nach allen Seiten aus (Fig. 485).

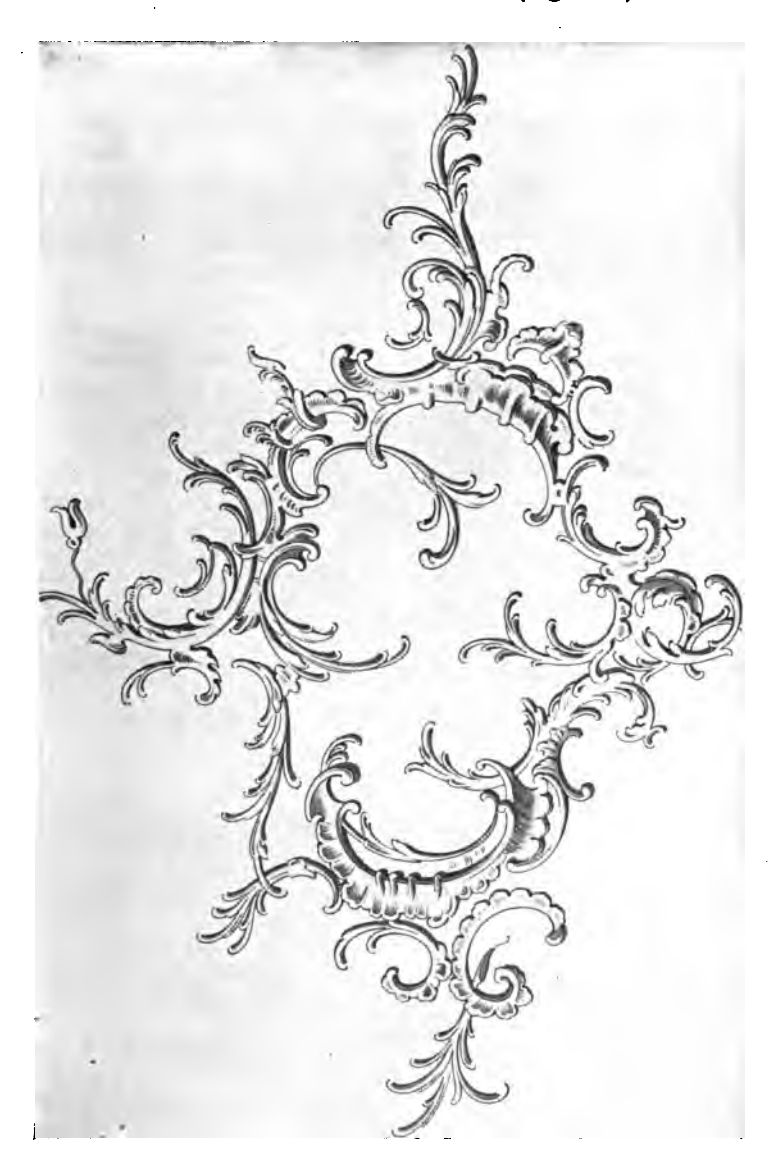


Fig. 485. Deckenornament aus Schloß Hirschberg. (Leibig)

b) Die Wandflächen und ihre Dekoration.

Rahmen und Füllungen bildeten von jeher das Hauptmotiv des Wandschmuckes. Im Rokoko, wo breite und sehr schmale Füllungsfelder stets miteinander abwechseln, ist das ausschließlich der Fall. Beide, Rahmen und Füllungen, erleiden aber eine totale Umgestaltung.

Die erste Veränderung der Rahmen bestand in einer fortschreitenden Verfeinerung ihrer Profile. Schon bei Beginn des Stiles waren dieselben weit feiner als in der vorausgegangenen Periode; jetzt nehmen sie nach und nach eine geradezu bedenkliche Schmächtigkeit an.

Auch die Einzelglieder werden umgestaltet und erhalten weiche, rundliche Formen. Das bevorzugteste Element ist ein stark unterschnittener Wulst, der fast ausnahmslos von einem kleinen Rundstäbchen begleitet wird (Fig. 486—495).

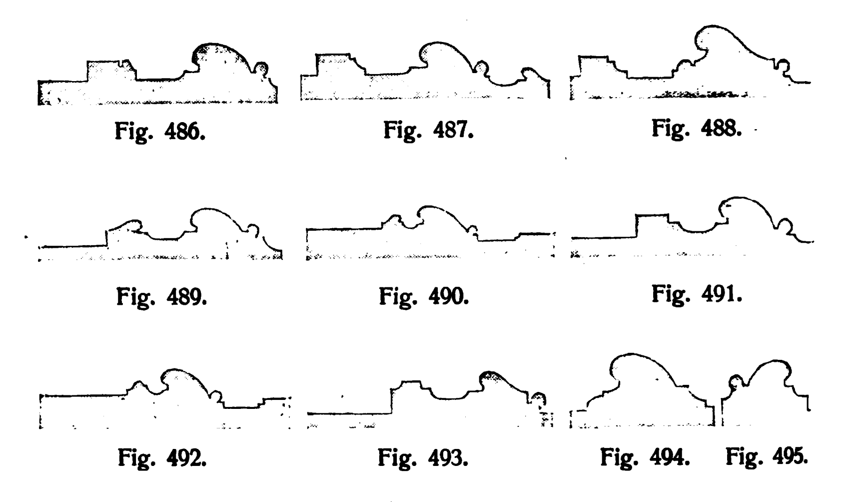


Fig. 486—495. Rahmenprofile von J. F. Blondel. (Korsak)

Die zweite, einschneidendere Veränderung bestand in dem Fortführen oder Endigen einzelner Rahmen in freies Ornament (Fig. 496—498). Damit sollte jedenfalls eine stärkere Betonung der von dem Stile angestrebten aufsteigenden Richtung der Dekoration erzielt werden.

Dieses Fortführen architektonischer Linienzüge in Ornament ist ein ausschließliches Stilmerkmal des Rokoko und nicht zu verwechseln mit dem schon im Barock vielfach vorkommenden Überdecken der Gesimse mit ornamentalen Formen. Im Barock sind die architektonischen Linien noch unter dem Ornament vorstellbar, im Rokoko gehen sie in solches über.



Fig. 496. Vom Schlosse in Hirschberg.
(Leibig)

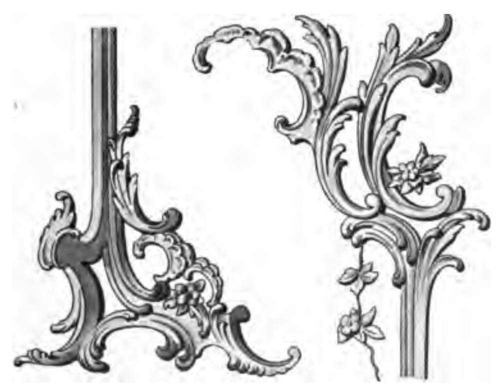


Fig. 497. Fig. 498.
Nach Habermann.

Die letzte, ebenfalls nur dem Rokoko angehörige Neuerung war die, die Rahmenstücke nicht mehr zusammenschneiden zu lassen, sondern statt der Ecken Ornamente anzuordnen. Diese konnten entweder zwischen die Rahmenstücke eingeschoben werden (Fig. 499), oder man löste letztere in Or-



Fig. 499. Aus dem Schlosse in Sünching. (Leibig)

nament auf und verband sie in irgend einer Art. Ersteres hat sich schon im späten Louis XIV. vorbereitet (Fig. 500), letzteres ist ausschließlicher Rokokogedanke (Fig. 501).



Fig. 500. Aus dem Schlosse von Bercy. (Rouyer)



Fig. 501. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

In der Frühzeit des Stiles beanspruchen diese Eckornamente nur einen kleinen Flächenraum; rasch aber vergrößern sie sich und verschlingen dadurch von den Gesimsleisten immer mehr (Fig. 502—505).

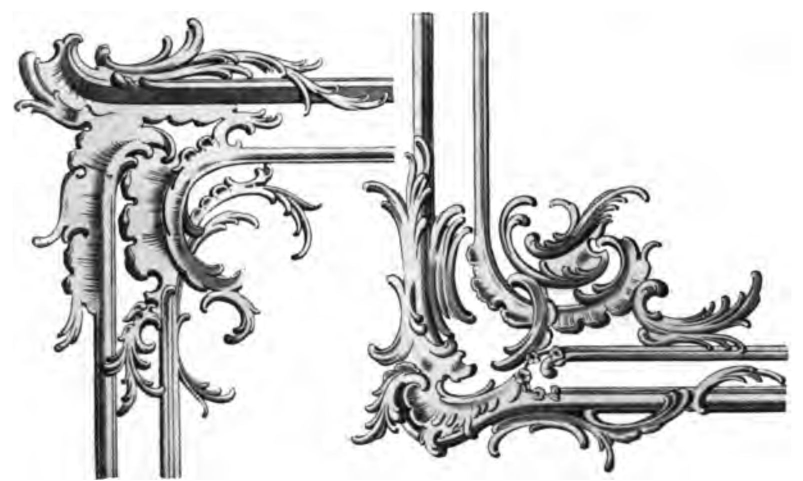


Fig. 502. Fig. 503.
Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

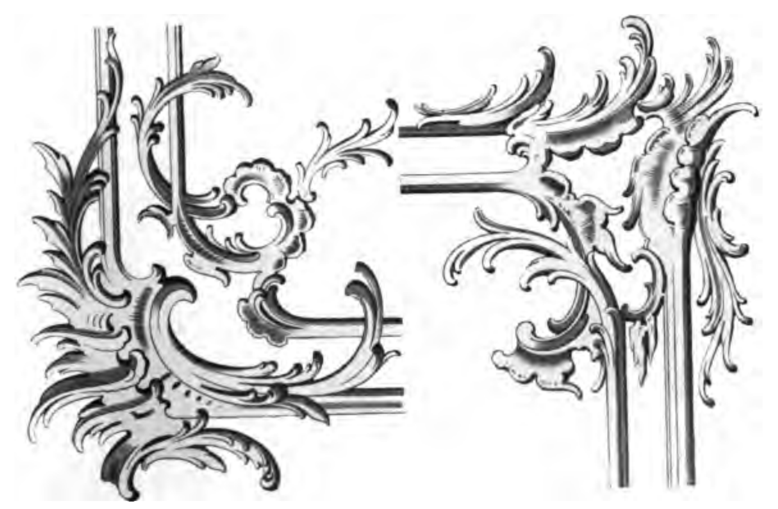


Fig. 504. Fig. 505.
Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

In Deutschland, wo man sich mit einer ganz besonders fruchtbaren, aber wilden Phantasie der neuen Dekorationsweise bemächtigte, zog man auch hier die letzten Konsequenzen, indem man die Umbildung der architektonischen Füllungsrahmen so lange fortsetzte, bis von denselben nichts mehr übrig war als Ornament, welches nur noch in seinen Hauptzügen einigermaßen an die frühere Rechtecksform der Füllungsgesimse (Fig. 506) erinnert.



Fig. 506. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

Das geschilderte Anwachsen der Eckornamente hatte zur Folge, daß sich die lotrechten Rahmenstücke miteinander verbanden. Das war unvermeidlich bei schmalen Füllungsfeldern, ebenso bei zwei ineinander eingestellten (Fig. 507).



Fig. 507. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

In kurzer Zeit hatte dieses Ornament die beiden horizontalen Rahmenstücke aufgezehrt und sendete immer größer werdende Partien in den Füllungsgrund hinein (Fig. 508).

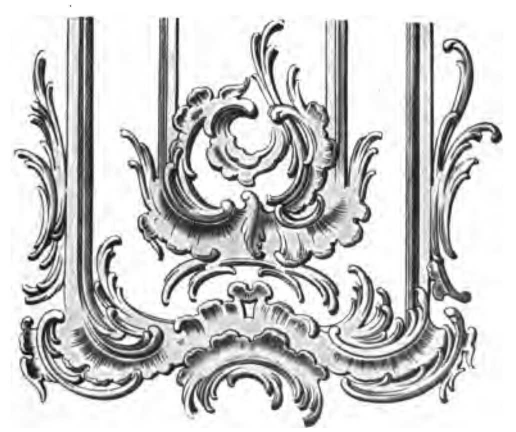


Fig. 508. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

Früher war dieser ganz mit Ornament bedeckt (s. Fig. 457); der späte Louis XIV. beschränkte sich dann auf die Aus-

schmückung einiger ausgezeichneter Punkte (siehe Fig. 462); in beiden Fällen aber schließen die Füllungsgesimse das Ornament streng und vollständig ein.



Fig. 509. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig

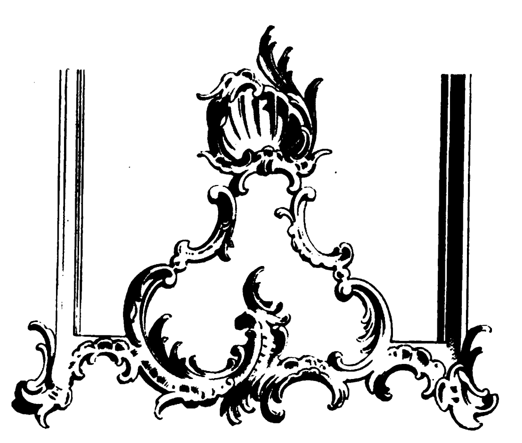


Fig. 510. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

Erst im Rokoko findet eine Vermengung der architektonischen und ornamentalen Formen statt, indem das den Füllungsgrund schmückende Ornament von den Rahmen ausgesendet wird (Fig. 509 u. 510).

Als letzte an den Füllungsrahmen wahrnehmbare Eigentümlichkeit muß das Aufsetzen leichter Bekrönungen auf denselben bezeichnet werden. Diese Bekrönungen bestehen meistens aus skulpiertem Wulst mit darunter befindlichem Plättchen und folgen, wo sie vorkommen, den schwungvollen Linien des oberen Rahmensabschlusses (Fig. 511).



Fig. 511. Vom Schlafzimmer der Prinzeß Rohan im Hotel Soubise in Paris.
(Rouyer)

Die Füllungsrahmen des Rokoko nehmen nahezu die ganze Höhe der Wandfläche ein; nur der unterste Teil derselben erhält noch ein allerdings sehr niedriges Täfelwerk (Fig. 512).

Die gleichen oder ähnliche Umrahmungen, wie sie die Wandfelder zeigen, erhalten auch die zu ganz außerordentlicher Bedeutung gekommenen Spiegel. Manchmal überzieht sogar diese noch dasselbe graziöse Phantasieblattwerk, welches an den Wandflächen sein munteres, launenhaftes Spiel treibt.



Fig. 512. Salon im Ministerium für öffentliche Arbeiten in Paris.
(Rouyer)

c) Stützen.

Da das Rokoko ein Salonstil ist, können als Stützen nur Pilaster und Konsolen in Betracht kommen. Säulen finden sich höchstens in Vestibüls, am Äußeren nur in Ausnahmefällen.

Am Pilasterschaft verschwindet die frühere Dekoration durch aufsteigendes Rankenornament schon mit dem Eindringen des dem späten Louis XIV. angehörigen Bandwerkes (Fig. 513). Bald darauf gesellt sich zu diesem auch schon das Wahrzeichen des Frührokoko — Gitterwerk oder gekreuzte Stabreihen (Fig. 514).



Fig. 513. Aus der Pfarrkirche am Hafnerberg bei Wien.
(Baumann & Breßler)



Fig. 514. Aus dem k. k. Belvedere in Wien.
(Baumann & Breßler)

Der Pilaster als Mittel zur Wandgliederung hat übrigens nicht einmal die Frühperiode des Stiles ganz überdauert. Schon Ende der Regentschaft verschwinden die Kapitäler und Basen, so daß derselbe zur Lisene wird. Aber auch diese wandelt sich bald in einen Wandrahmen um, der infolge seiner geringen Breite noch einigermaßen an den früheren Pilaster erinnert (siehe Fig. 512 rechts).

Im entwickelten Rokoko ist die Konsole die ausschließlich verwertete Stützenform. Sie tritt anfänglich noch mit vollständig symmetrischer, architektonischer Bildung auf (Fig. 515).



Fig. 515. Aus der Kirche in Schäftlarn.
(Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins)

Dann durchläuft sie mit der fortschreitenden Entwicklung alle Zwischenstufen bis zur vollständigen Umgestaltung in ein ornamentales Gebilde, welches den früheren Umriß nur noch mit größerer oder geringerer Deutlichkeit durchscheinen läßt (Fig. 516).



Fig. 516. Konsole von Cuvilliés.
(Nach Kupferstich)

Die Konsole wird häufig als Schmuckstück an die Wand gehängt und ist in diesem Falle gern unsymmetrisch (siehe Fig. 516). Es darf aber nicht übersehen werden, daß die unsymmetrische Konsole selten allein gedacht war, sondern fast immer ein Gegenstück oder Pendant erhielt, wodurch das Gleichgewicht und die Harmonie wiederhergestellt war.

Im übrigen ist die Symmetrie im entwickelten Rokoko vielfach auch dort verlassen worden, wo sie eigentlich natürlich und vollberechtigt gewesen wäre. Der Künstler wollte eben frei und nicht durch Rücksichtnahme auf irgend welche Gesetze gebunden sein. Außerdem verlieh das Aufgeben der Symmetrie der ganzen Komposition mehr Lebendigkeit und eine große Anzahl pikanter Kontraste, wie sie in dem Stile besonders beliebt waren.

Die Konsolen des Rokoko sind mannigfaltiger und verschiedener, als sie in allen anderen Stilen sind. Wenn auch in manchen Fällen noch einige leise Anklänge an die Barockkonsole mit ihren zwei in entgegengesetzter Richtung zusammengesetzten C-Bogen vorhanden sind (Fig. 517), so war doch die Freiheit in der Gestaltung zu groß und die Phantasie zu rege, als daß eine größere Anzahl gleichgebildeter Formen entstehen konnte.

Besonders hervorzuheben sind noch diejenigen Konsolen, denen Kinderköpfchen aufgesetzt werden, die sich schelmisch seitwärts wenden (Fig. 518). Allerdings wird dadurch die Funktion des Stützens mehr oder weniger ausgeschaltet.



Fig. 517. Fig. 518.

Aus der Klosterkirche zu St. Gallen.

(Nach Aufnahme des Hauptlehrers C. Leibig)

d) Grundrisse.

Noch bei Lebzeiten Ludwigs XIV. wurde die vornehme Pariser Gesellschaft der maßlos übertriebenen höfischen Repräsentation, wie sie sich im Versailler Schlosse ausgebildet hatte, überdrüssig und sehnte sich heraus aus den prachtstrotzenden Räumen mit ihrer steifen Vornehmheit.

Man wollte wieder zurückkehren ins intime, private Leben, wollte den übertriebenen Pomp durch Bequemlichkeit und Annehmlichkeit ersetzen und wollte wieder ungehindert seine Gedanken und Empfindungen zum Austausch bringen können.

Diese Verhältnisse riefen eine förmliche Revolution im Innern der Wohnungen hervor und trugen das meiste zur Umgestaltung der bisherigen Grundrißanlage bei.

Etwa ums Jahr 1722 kann der Umschwung als vollendet bezeichnet werden (Palais Bourbon in Paris).

Von dieser Zeit an erhalten die Anlagen eine geradezu virtuose, mit aller Strenge eingehaltene Achsenteilung. Die Zimmer werden vollkommen regelmäßig und bekommen nicht selten geradlinig abgeschrägte oder viertelkreisförmig abgerundete Ecken. Alle Räume werden um einen großen Hauptsaal gruppiert, stehen aber unter sich immer in Verbindung. Den Toilettebedürfnissen entspricht die Einführung des Alkovens. Türen und Fenster erhalten eine musterhafte Achsenstellung, und durch letztere flutet eine Fülle von Licht in die Räume. Wenn für den Verkehr etwa Treppenanlagen nötig wurden, so werden diese meistens sehr breit, die Stufen tief und die Steigung geringer als bisher. Gar nicht selten waren die Haupt- und Gesellschaftsräume im Erdgeschoß, während sich oben nur untergeordnete für die Dienerschaft befanden.

Die ganze Verbesserung der Grundrißanlage, die jetzt eine sehr flüssige Raumbildung aufweist, war zweifelsohne ein Fort-

schritt von sehr hoher Bedeutung; in struktiver Hinsicht wohl der einzige, der dem Rokoko zugeschrieben werden kann (Fig. 519).

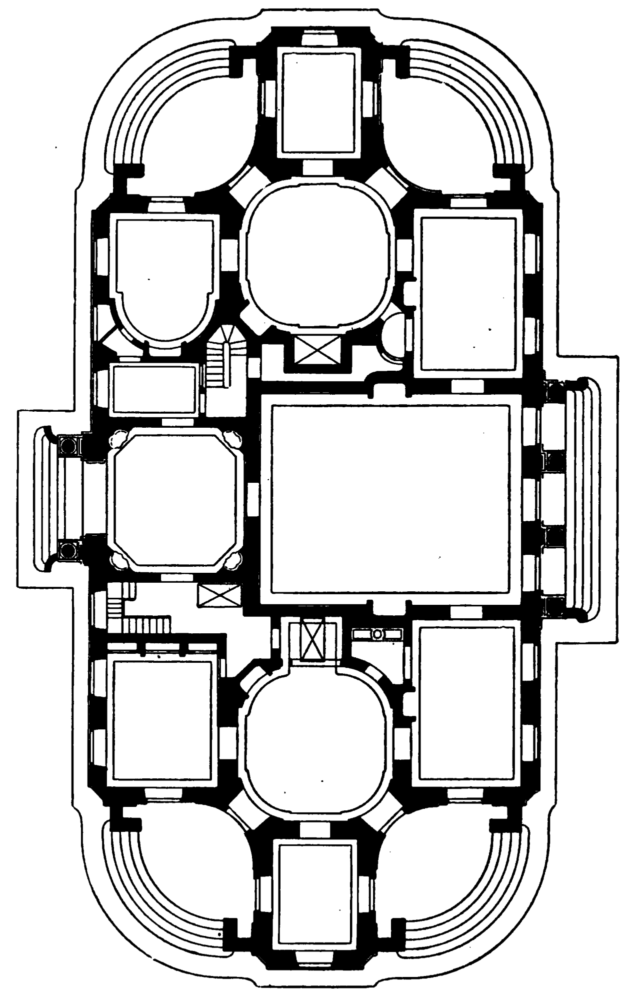


Fig. 519. Grundriß eines Landhauses von Cuvilliés.
(Nach einem Kupferstich)

e) Die Ornamentik.

Der Ornamentenschatz des Rokoko weist fünf verschiedene Gruppen auf:

1. Geometrische Flächenmuster, welche meistens zur Ausfüllung kleiner umrahmter Felder benützt werden. Am beliebtesten sind gekreuzte Stabreihen mit kleinen Rosetten auf den Kreuzungspunkten (Fig. 520) oder in den Feldern (siehe Fig. 479).



Fig. 520. Wandrosette vom Palais Taschenberg in Dresden. (Jean Pape)

2. Akanthusornamentik, von welcher allerdings nur noch ein geringer Rest übrig geblieben war. Derselbe besteht in einer Ranke, welche als Grundform eine S- oder C-förmige Linie besitzt, sich an einem Ende volutenförmig einrollt und das Bestreben zeigt, das gleiche auch am anderen Ende zu tun. (Fig. 521.)

Der Blattschnitt, d. h. die Außenkontur, unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der früheren Perioden, nur wird das Krümmen und Überfallen der Blattspitzen immer häufiger und immer kühner. (Siehe Fig. 521.)

Die Mittellinien behalten in der Frühperiode ihre bisherige vorsichtige und maßvolle Bewegung bei, gleichsam als ob sie sich der launenhaften Willkür noch widersetzen möchten; mit dem Fortschreiten des Stiles werden sie dann immer bewegter und schwungvoller.

Eine ganz besondere Eigentümlichkeit, welche nur die Akanthusranke des Rokoko aufweist, muß an dieser Stelle noch hervorgehoben werden. Sie besteht darin, daß die Mittelrippen entweder mit bohnenförmigen Perlen besetzt werden, deren Größe gegen die Spitzen zu abnimmt, oder daß statt der Mittelrippen bohnenförmige, sich in gleicher Weise verkleinernde Vertiefungen angeordnet werden (siehe Fig. 520); ja sogar vollständige Durchbrechungen gehören nicht zu den Seltenheiten.

Infolge dieser Neuerungen entfernt sich die Akanthusranke des Rokoko immer weiter von ihrem natürlichen Vorbilde, so daß sie mehr und mehr zu einem reinen Phantasiegebilde wird. Hierzu trägt nicht zum mindesten auch noch der Umstand bei, daß diese seltsamen Ranken eine begonnene Wachstumsrichtung nicht lange beibehalten, sondern in allen möglichen Stellungen und Lagen angeordnet werden (s. Fig. 521). Jede Ranke ist gewissermaßen selbständig, ohne auf die Wachstumsrichtung der andern Rücksicht zu nehmen.

In der Renaissance entwickelt sich das Rankenornament organisch; es wächst aus einer Vase oder einem Akanthuskelch heraus und behält die Wachstumsrichtung bis zu seinen äußersten Endigungen bei (siehe Fig. 389—392), dasselbe ist auch im Barockstil der Fall (siehe Fig. 405—411).

Das Rokoko aber heftet die einzelnen Ranken nach Belieben aneinander und nimmt nur Rücksicht auf elegante Um-

risse und sorgfältige Vermeidung jeder schroffen Bewegung. Was dort ernst und streng ist, übersetzt es in liebenswürdige Anmut.

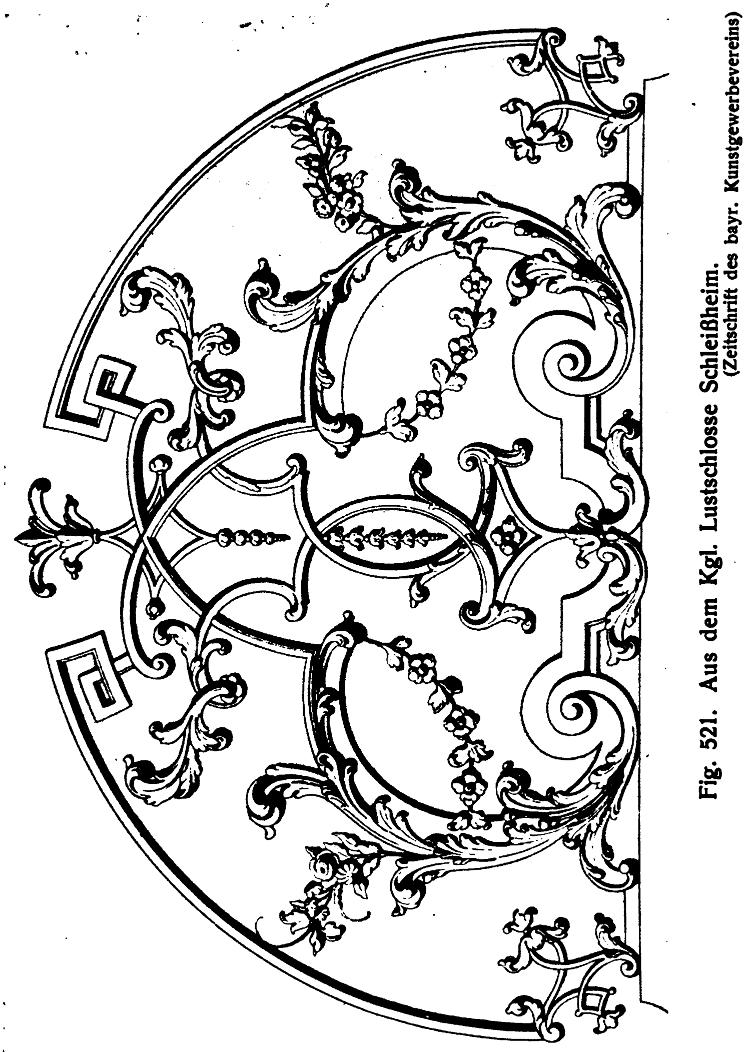


Fig. 521. Aus dem Kgl. Lustschlosse Schleißheim.
(Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins)

3. Naturnachbildendes Blatt- und Blumenwerk.

Schon im späten Louis XIV. mehren sich die Blumen und Gehänge ganz erheblich; ihr Charakter ist aber meist ein anderer (eher niederländischer) als in der Renaissance.

Im Rokoko halten sich die stilisierten und naturnachbildenden Pflanzenmotive nahezu das Gleichgewicht. Dabei nähern sich die letzteren immer mehr ihren natürlichen Vorbildern, während die ersteren sich infolge der Besetzung mit bohnenförmigen Perlen oder nierenförmiger Durchbrechungen immer weiter von ihnen entfernen. Der Gegensatz zwischen beiden Formengruppen wird dadurch erheblich größer, als er bisher war. (Fig. 522.)

In diese Gruppe gehört auch noch der Palmbaum, dessen Stiele als Wand- und Spiegelrahmen verwendet werden, während seine Blätter vielfach die S-förmigen Akanthusranken verdrängen. Bei einem Teil der Meister ist eine Vorliebe für dieses Motiv unverkennbar (siehe Fig. 485).



Fig. 522. Aus der Karlskirche in Wien. (Baumann & Breßler)

4. Einen eigentümlichen Bestandteil der Rokokoornamentik bildet das Muschelwerk.

Man setzt das Auftreten desselben vielfach in die letzte Phase des Stiles, dem man deswegen gern einen eigenen Namen, nämlich „Stil Rocaille", beilegt. Diese Gepflogenheit ist jedoch insofern nicht ganz richtig, als Rocaille eine dekorative Richtung ist, welche während der ganzen Dauer des Louis XV. in Übung war, wenn sie auch erst vom Jahre 1735 an zur vorherrschenden wurde. Sonach ist unter „Rocaille" nicht nur die letzte Phase des Stiles zu verstehen, sondern überhaupt jede Dekoration, bei welcher Muscheln und Muschelgruppen das Hauptmotiv bilden.

Veranlassung zur Aufnahme dieses nicht selten ganz verschrobenen Muschelwerkes war zweifelsohne die Absicht, sich gänzlich von den Fesseln des Regelmäßigen zu befreien; auch die Freude am Unsymmetrischen hatte sicherlich ihren Anteil daran. —

Die Muscheln treten in allen möglichen Gestaltungen auf. Bald erhalten ihre Ränder die Formen eines Kammes, dann wieder Spitzen und Zacken wie ein Distelblatt; wieder in anderen Fällen werden sie hahnenkammartig gebildet; oft erinnern sie sogar mehr an einen Wellenkamm als an eine Muschel.

Die Innenflächen sind meist gerippt, vielfach werden sie auch mit nierenförmigen Vertiefungen oder Durchbrechungen versehen wie die Akanthusranken. Stets und immer wird der Hauptnachdruck auf die Behandlung der Fläche und ihrer Umrisse gelegt.

Die Verwendung der Muscheln ist eine sehr vielfache: sie werden bald in das Ornament verflochten, bald begleiten sie stellenweise die Profile, bald dienen sie als Aufsätze und Bekrönungen und anderes mehr. Gar nicht selten werden sie auch als selbständige Gebilde verwertet und vertreten dann entweder die früheren Kartuschen — man nennt sie dann gewöhnlich „Muschelkartuschen" — oder werden als Umrahmungen farbiger oder plastischer Darstellungen benützt. (Siehe viele frühere Beispiele.)

Zu den Rocailleelementen gehören aber nicht nur die Muscheln, sondern auch die Tropfstein- und Grottenmotive, ebenso die nicht selten vorkommenden natürlichen Felsen. Alle diese Motive verdanken wohl der Begeisterung für die freie Natur ihre Aufnahme in die Ornamentik.

5. Die letzte Gruppe umfaßt die „hängende Zier“, welche namentlich in Frankreich während des frühen Louis XV. häufig als Schmuck einzelner Wandfelder Verwendung findet. Sie zieht die verschiedensten tektonischen Gebilde in ihr Bereich, mit unverkennbarer Vorliebe jedoch Musikinstrumente der verschiedensten Art, Garten- und Fischereigeräte (Fig. 523).

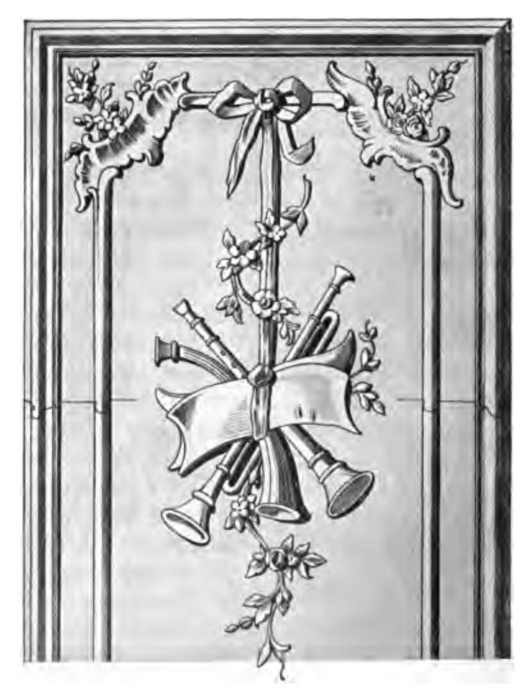


Fig. 523. Aus dem Schlosse in Sünching. (Leibig)

In die Rokokoornamentik werden außer den schon genannten Rocaillemotiven vielfach auch noch Putten (Kinderfiguren) und verschiedene Tiere, ganz besonders häufig aber chinesische Gegenstände, die in Frankreich schon am Anfang des 18. Jahrhunderts Mode und Luxus wurden, verflochten. Später kommt noch eine Anzahl Phantasieobjekte hinzu, wie unmögliche Stege und gebogene Geländer, Schaukeln, Gartenhäuschen usw., die alle von der Wirklichkeit möglichst weit entfernt sind (Fig. 524).

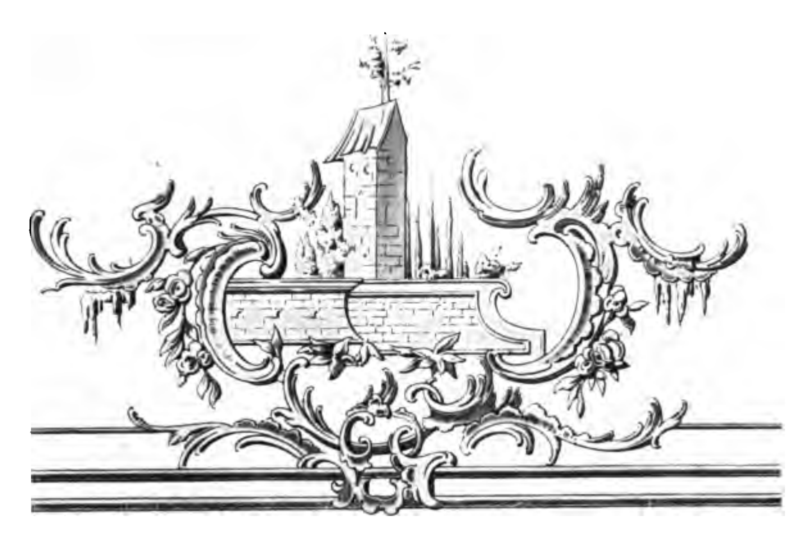


Fig. 524. Aus dem Schlosse Hirschberg. (Leibig)

Das Rokokoornament hat mit der Konstruktion oder dem konstruktiven Organismus nichts zu schaffen; es ist rein äußerlich aufgesetzt und will nur das Auge bezaubern durch anmutiges Spiel graziöser und eleganter Formen, die mit größter Sicherheit der zeichnenden Hand entworfen sind.

Diese Trennung der Dekoration von der Konstruktion wird ganz besonders durch die Farbe hervorgehoben, indem jetzt häufig das vergoldete Ornament auf weiß gestrichenem Grunde aufgesetzt erscheint.

Dieses Zurückgehen auf zwei Farben hatte aber keineswegs eine Farblosigkeit der Rokokoräume zur Folge. Vielmehr verliehen die kräftig gemusterten Möbelbezüge, die vielen aufgestellten Nippsachen und die farbigen Kleiderstoffe der in diesen Räumen verkehrenden vornehmen Gesellschaft dem ganzen Innenraume noch eine feine farbenfreudige Stimmung. Übrigens ist nur ein Teil der Rokokoräume in Weiß und Gold gehalten, während bei anderen eine kräftige Farbenbehandlung beibehalten wurde.

XXV. Der Louis seize (Stil Ludwig XVI.).

Im Deutschen wird dieser Stil häufig „Zopf" genannt. Das war ein Schimpfwort, welches in der Schinkelschen Schule aufgebracht wurde und einst auch das Rokoko und das Barock umfaßte. (Schinkel war Oberbaudirektor in Berlin und ein Hauptvertreter der neugriechischen Richtung. Er starb 1841.)

Schon unter Ludwig XV. begann in Frankreich eine Reaktion gegen das Rokoko einzusetzen. Die Folge war, daß dasselbe trotz aller Begeisterung nicht viel über das Jahr 1750 hinaus am Leben erhalten werden konnte, sondern der Überleitung in eine stilistisch gesündere Richtung, die als „Stil Louis seize" bezeichnet wird, weichen mußte. Für die früheste Periode dieses Stiles ist in Frankreich die Bezeichnung „Stil Marie Antoinette" gebräuchlich.

Wie das Rokoko, so ist auch der Louis seize vorwiegend ein Stil der Innendekoration und des Mobiliars, doch zeigt auch das Äußere einen Charakter, für den die gleiche Bezeichnung gerechtfertigt erscheint. Zum Erfassen desselben möchte eine kurze Wiederholung von bereits früher Vorgetragenem nicht unzweckmäßig sein.

Die Renaissance ist infolge der Wiederaufnahme der römischen Stilformen entstanden; doch wurden diese nicht sklavisch nachgebildet, sondern stets verändert und bereichert und immer wieder zu neuen Gebilden zusammengestellt. Sie ging somit über die römischen Vorbilder hinaus; doch lassen alle ihre wenn auch noch so oft veränderten Formen die Abstammung von diesen Vorbildern deutlich erkennen.

Aus der Renaissance entsprangen dann zwei verschiedene Stilschattierungen. Dieselben führen lange Zeit in ganz entgegengesetzter Richtung auseinander, um sich aber dann unter allmählicher, langsamer Annäherung wieder zu einem Stile zu

vereinigen. Die eine dieser Richtungen schreitet auf dem von der Renaissance betretenen Wege weiter und verändert die aus dem Römischen stammenden Formen immer mehr. Das ist der Barockstil. Seinen Höhepunkt und damit die weiteste Entfernung vom Römischen hat er im sogenannten „borrominesken Stil“ (von Borromini, dessen Begründer, 1599—1667) erreicht. Diese Stilphase bezeichnet man auch als „Hochbarock“. Die Werke derselben zeigen statt der früheren geraden oder stetig gekrümmten fast durchwegs gebrochene oder geschweifte Linien, vom Grundrisse angefangen bis hinauf zum Dache. Diese weitgehenden Umbildungen haben eine solche Veränderung der Gesamterscheinung und der Einzelformen hervorgerufen, daß die Schöpfungen dieser Hochperiode ihre Abstammung aus der Renaissance kaum mehr erkennen lassen.

Im Laufe der Weiterentwicklung geht dann die aufs höchste gesteigerte Bewegung wieder langsam zurück, und eine um die andere der hochbarocken Formengruppen wird verlassen. So sank der Formenreichtum des Barock immer tiefer herab, bis aus demselben ein einfacher, fast nüchterner Stil geworden war, der nur wenige verblaßte Formen dem nachfolgenden vererben konnte.

Die zweite von der Renaissance ausgehende Richtung schlägt den entgegengesetzten Weg ein. Sie will keine Umbildung und Bereicherung der Renaissanceformen, ja sie will in ihrer Weiterentwicklung diese selbst nicht mehr. Ihr Ideal ist das klassisch Römische, d. h. der Ausgangspunkt der Renaissance, und zu diesem will sie zurückkehren. Für diese Bewegung ist deshalb auch die Bezeichnung „klassische Richtung“ gebräuchlich. Zutreffender wäre noch „neuklassische Richtung“.

Um ihr Ziel — die Rückkehr zum Römischen — zu erreichen, gibt sie Schritt für Schritt die Veränderungen und Bereicherungen, welche die Renaissance vorgenommen hatte, auf, ebenso die vielen durch Neuzusammenstellung gewonnenen Kontraste.

Durch dieses fortgesetzte Verdrängen der Renaissanceformen zugunsten des Römischen mußte notwendigerweise das Äußere allmählich einen frostigen, formenarmen Charakter annehmen, der auch durch die wenig verbliebenen Motive der Renaissance nicht mehr gehoben werden konnte.

Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo sich die beiden nicht mehr viel verschiedenen Richtungen wieder zu *einem* Stile ver-

einigten. Dieser Stil ist der Louis seize. Seine eigenartige Ausbildung ist hauptsächlich durch zwei Faktoren bedingt, diese sind:

1. Das Zusammenlaufen der barocken und neuklassischen Richtung und die Folgen desselben. Als solche sind zu betrachten: das Übergehen einiger verwässerter Barockformen in den neuen Stil und das Anpassen derselben an dessen veränderte Gestaltungsprinzipien.

   Von größerer Bedeutung noch war das Herüberspielen des Formempfindens, wie es durch das Vorausgehen des Barock und Rokoko großgezogen worden war. Gerade infolge dieses Empfindens schlich sich manches Motiv, ganz gegen die Absicht des Stiles, römisch sein zu wollen, in denselben hinein, und diese Motive sind für ihn besonders wichtig.

2. Einen nicht minder bedeutenden Einfluß auf die Formgebung des Louis seize übte das in diese Zeit fallende, genaue Bekanntwerden mit der griechisch-römischen Formenwelt aus, welches durch die im Jahre 1748 begonnenen Ausgrabungen von Pompeji vermittelt wurde. (Pompeji war eine blühende, ca. 30000 Einwohner zählende Stadt Süditaliens, die nebst ein paar anderen im Jahre 79 n. Chr. durch einen Aschenregen des Vesuv verschüttet wurde.)

Infolge dieses Bekanntwerdens trat mit Beginn des Louis seize eine abermalige verstärkte Hinneigung zum Altklassischen ein, die eine noch größere Einfachheit und Strenge zur Folge hatte. Dieser gegenüber schien sogar das Römische selber verbesserungsfähig und verbesserungsbedürftig. So kam es, daß die paar verblichenen Barockreste rasch verschwanden, und die geringen Überbleibsel der Renaissance ausgemerzt wurden bis auf ein Motiv — die Balustrade über dem Hauptgesims. — Aber auch manch römischer Formgedanke mußte fallen, und manche gut römische Form wurde aufgegeben, weil man eine andere an ihre Stelle setzte, die für feiner galt als diese. Diese unrömischen Motive, die in dem guten Glauben entstanden waren, eine Verbesserung und Verfeinerung des Römischen zu bilden, sind für den Stil ebenfalls von besonderer Wichtigkeit.

Der Louis seize blieb aber nicht auf halbem Wege stehen. Bald folgte der Begeisterung für das Römische die für das Griechische, in dem man jetzt die wahre und echte Renaissance und die wirkliche Rückkehr zur Antike erblickte. Manches Motiv des Stiles dokumentiert in unzweideutiger Weise diese Auffassung.

So hatte die klassische Richtung erfolgreich den Barockstil bekämpft und besiegt; sie hat den Formenreichtum der Renaissance vernichtet, ja sie hat, nach ihrer Meinung, das Römische selbst verbessert, dann aber aufgegeben, um sich ganz dem Griechischen in die Arme zu werfen, in dem sie das höchste Ziel aller Architektur erblickte.

Den letzten Schritt auf dieser rücklaufenden Bahn hat jedoch der Louis seize nicht mehr getan, sondern der auf ihn folgende Empirestil.

Die wichtigsten Stilmerkmale des Louis seize sollen im Nachstehenden ihre Besprechung finden.

a) Die Gesimse.

Die Hauptgesimse des Äußeren unterscheiden sich nicht oder doch nur unwesentlich von denen der anderen Schattierungen der neuklassischen Richtung. Sie sind einfach in der Profilierung, vermeiden alles Biegen und Brechen und verzichten, wo immer möglich, auch auf das Verkröpfen (Fig. 525—527).



Fig. 525. Von De Neufforge. (Schoy)



Fig. 526. Von R. Adam. Fig. 527. Von Th. William. (Schoy)

Die Höhenverhältnisse der drei Gesimshauptteile weichen nicht wesentlich von den bisherigen ab; auch die Bedeutung der Einzelglieder als krönend oder tragend wird nicht alteriert. Befremdlich und ungewohnt erscheint nur die geringe Ausladung manches Kranzes, was wohl auf den beginnenden Anschluß an das Griechische zurückzuführen ist (Fig. 526 u. 527).

Skulpierungen kommen an den Gesimsen des Äußeren ziemlich selten vor; häufiger dagegen ist die Anordnung von Konsolen unter der Kranzplatte. Dieselben werden nur bei besonders reichen Schöpfungen als Volutenkonsolen gebildet, sonst erhalten sie die einfache Form der Balkenkonsole.

Besonders auffällig sind die großen Abstände, in denen diese Konsolen angeordnet werden (Fig. 528).

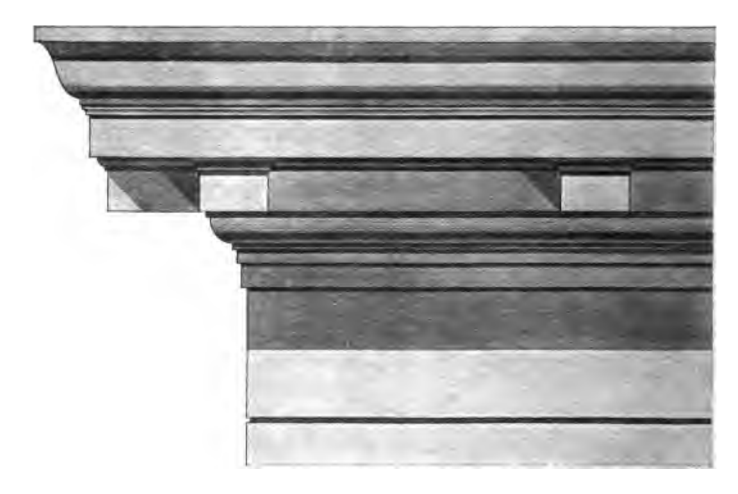


Fig. 528. Von der Studienkirche in München.
(Nach Photographie)

Gesimse nur aus Kranz bestehend sind häufig (siehe Fig. 528); weniger häufig, aber doch vorkommend ist der Wegfall des Krönungsgliedes, so daß nur die Kranzplatte mit einigen Untergliedern übrig bleibt (siehe Fig. 592).

Über dem Hauptgesims erhebt sich bei den reichsten Schöpfungen noch eine Balustrade (Fig. 529). Das war der letzte Rest aus dem großen Formenschatz der Renaissance, der sich in den Louis seize gerettet hatte.



Fig. 529. Teil des Hauptgesimses und der Balustrade vom Palais Klein-Trianon. (Pfnor)

Da die Form der Baluster die gleiche ist wie in der Hochrenaissanse, dieselben auch ebenso mit Fuß- und Kapitälgesims versehen sind und in derselben Weise zwischen Postamente eingestellt werden wie dort, so muß irgend ein anderes Stilmerkmal vorhanden sein, um eine Balustrade des Louis seize von einer solchen der Hochrenaissance unterscheiden zu können. Dieses ausgesprochene und nie fehlende Merkmal wird weiter unten bei Vorführung der verschiedenen Balusterformen näher angegeben werden.

Die Hauptgesimse im Inneren besitzen in der Übergangsperiode dann und wann noch schwache Anklänge an die vorausgegangene Periode des Rokoko. Diese äußern sich hauptsächlich in der Beibehaltung des stark unterschnittenen Wulstes, der selbst dann noch vereinzelt vorkommt, wenn das Gesims bereits wieder auf seine frühere dreiteilige Form zurückgeführt ist (Fig. 530). Indes verschwinden diese letzten Erinnerungen bald, so daß auch die Gesimse im Inneren mehr oder weniger wieder ihre früheren Bildungen erhalten. Allerdings weichen die Verhältnisse der drei Gesimshauptteile ebenso wie die ihrer Einzelelemente oft ganz bedeutend von den hergebrachten ab; auch ist das den Stil charakterisierende Streben nach Vereinfachung und vermeintlicher Verbesserung nicht zu verkennen (Fig. 531—533).



Fig. 530. Aus dem Hotel Naurissart in Limoges.

Während die Gesimse am Äußeren meistens schmucklos sind, erhalten sie im Inneren gerne reichen Schmuck durch Laubwulste und gereihtes Ornament in Form von Blattstäben und Perlschnüren (s. Fig. 531—533).

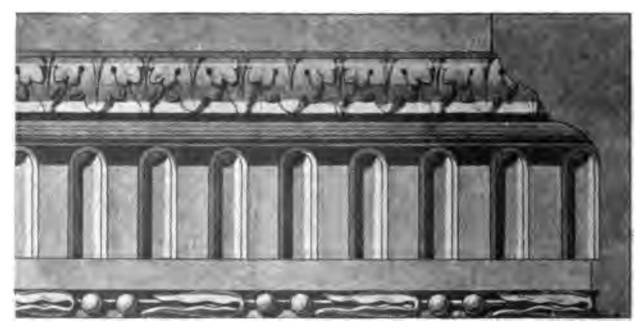


Fig. 531. Hauptgesims nach L'Art pour tous.



Fig. 532. Desgleichen.



Fig. 533. Desgleichen.

Ganz neu ist das Auflegen flacher Tafeln auf einzelne Gesimshauptteile, wodurch dieselben eine Strecke unterbrochen erscheinen (Fig. 534).



Fig. 534. Von einem Kamingesims in Klein-Trianon. (Pfnor)

Außer den Hauptgesimsen verwertet der Stil noch Bogen- und Kämpfergesimse; Gurtgesimse kommen kaum in Betracht. Erstere erhalten als stilgerechte Linie den Halbkreis (Fig. 535).



Fig. 535. Fassadenteil mit Bogengesims von Le Canu. (Schoy)

Das vereinzelte Vorkommen des Segment- und Korbbogens ist als Nachwirkung der vorausgegangenen Periode zu betrachten (Fig. 536).

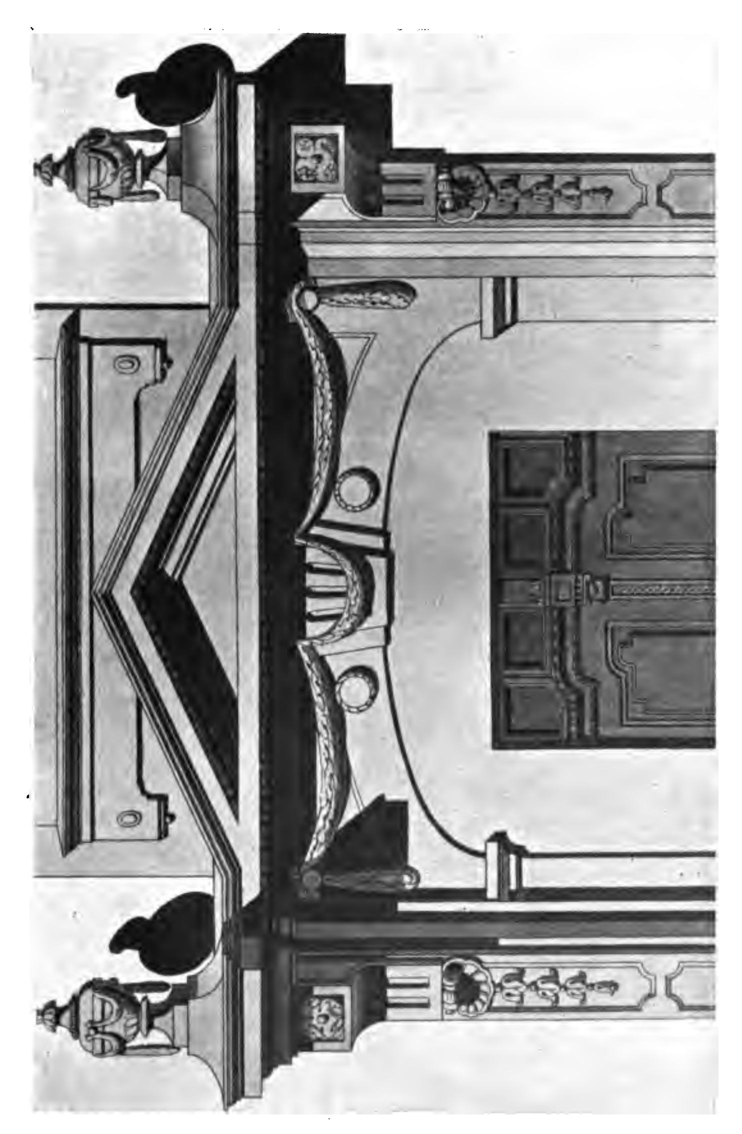


Fig. 536. Von einem Hause in der Neudeggergasse in Wien. (Heider)

Zum Schmuck der Bogenstirne dient immer noch die Archivolte (siehe Fig. 535), doch werden Rückenleiste und Blätter gerne breiter gebildet als bisher (siehe Fig. 535), in vielen Fällen jedoch verzichtet der Stil auf ihre Ausschmückung und begnügt sich mit der nackten Konstruktion.

Der Bogenscheitel erhält gerne einen Schlußstein, der die Form der Konsole in mannigfacher Art variiert (siehe Fig. 535); doch fehlt es nicht an Beispielen, wo auch auf diesen Schmuck Verzicht geleistet wird.

Eine andere häufig vorkommende Auszeichnung besteht in dem Auflegen eines Laubkranzes auf die Rückenlinie des Bogengesimses (siehe Fig. 535). Dieser Formgedanke stammt aus dem Barock, ist aber hier in die Formensprache des Louis XVI. übersetzt.

Die Kämpfergesimse bestehen meistens aus hohen Platten und einigen Untergliedern. Erstere sind an Gesimsen überhaupt charakteristisch (siehe Fig. 535).

Wird der Bogen in Rustika gebildet, so erhalten dessen einzelne Steinhäupter meist keine Rückenlinie mehr, sondern treffen mit den horizontalen Lagerfugen des Mauerwerkes zusammen (Fig. 537).

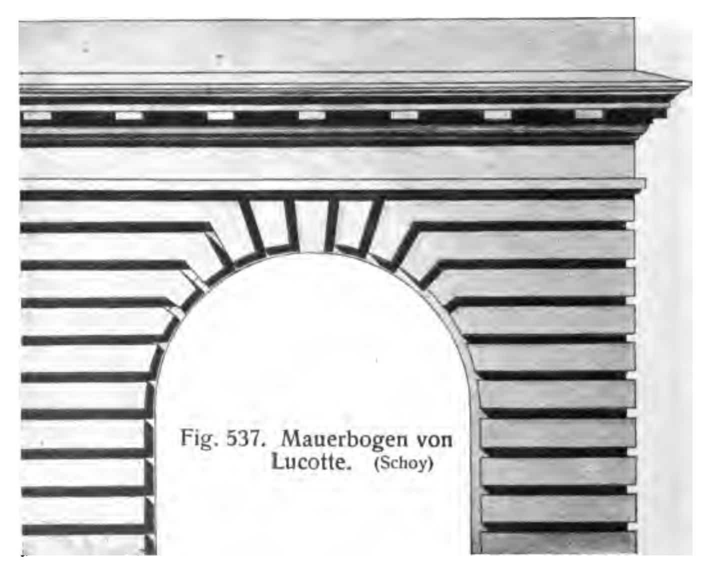


Fig. 537. Mauerbogen von Lucotte. (Schoy)

Das gleiche ist auch beim sog. „scheitrechten“ Bogen der Fall (Fig. 538). Der scheitrechte Bogen erhält statt einer gekrümmten eine horizontale Linie.

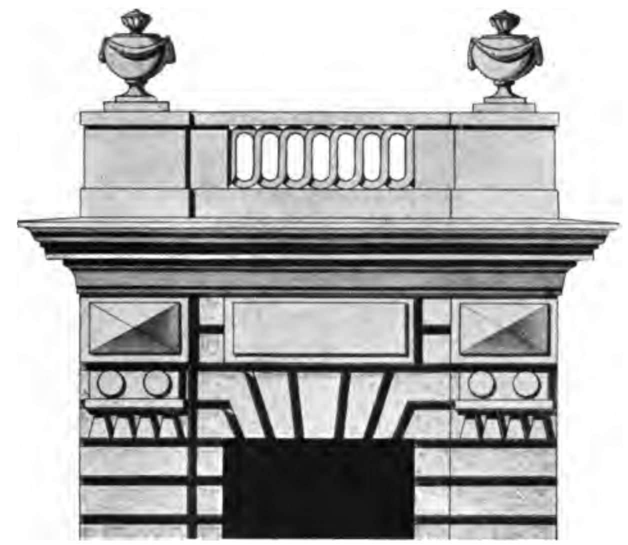


Fig. 538. Scheitrechter Bogen von De Neufforge. (Schoy)

b) Die Wandflächen.

Die Rustika, welche als plastisches Schmuckmittel der Wandfläche dereinst eine Rolle spielte, dann aber zur ärmlichen Gestalt mit ausgenuteten Lagerfugen und völlig glatten Steinhäuptern herabsank, wird im Louis seize nur noch ausnahmsweise und dann ebenfalls in derselben einfachen Form verwertet. Für gewöhnlich ist sie auf das Erdgeschoß beschränkt; nur an kleineren Objekten mit geringen Höhenerhebungen überzieht die Rustika ab und zu noch die ganze Wandfläche (Fig. 539).

Viel verwertet wird dagegen die Füllung sowohl als liegendes wie auch als hochkantig gestelltes Rechteck. Reichere Füllungsfelder verraten noch das Formempfinden des Barockstiles.

Der Füllungsgrund wird entweder einfach oder doppelt zurückgesetzt (siehe Fig. 539 u. 540) oder auch als wenig vor-

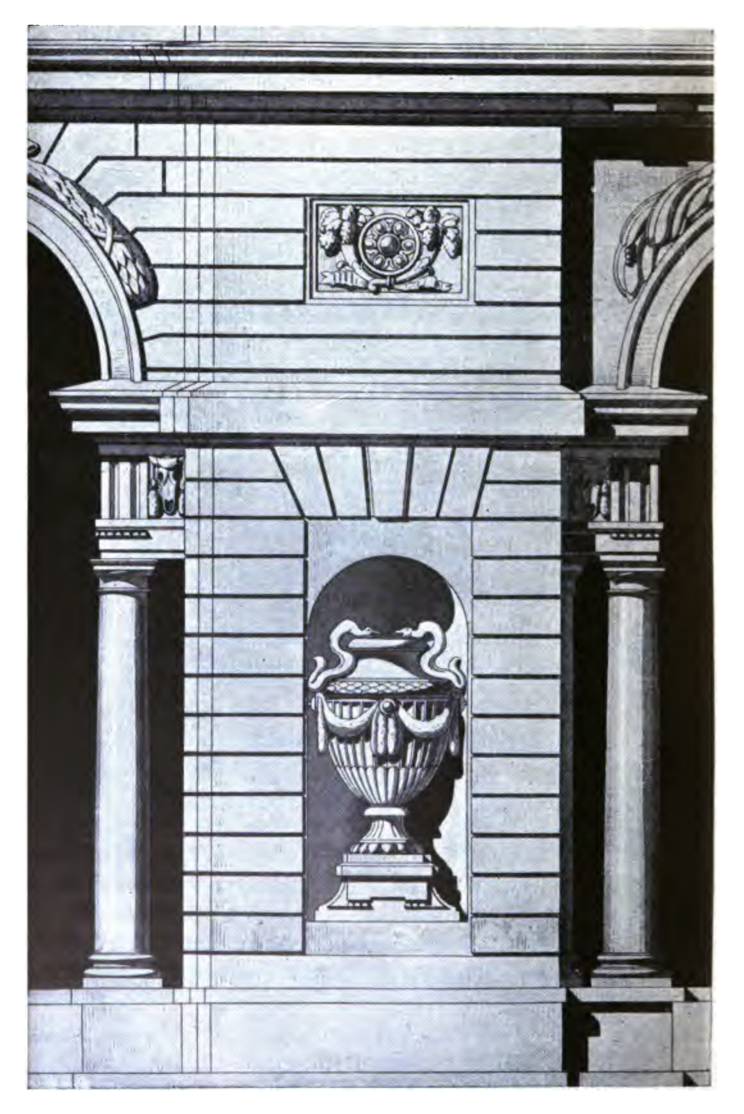


 Fig. 539. Von der Gloriette in Wien. (Heider)

tretendes Flächenstück gebildet. Dieses führt den Namen „Spiegel". Die Spiegel sind unrömisch, daher für den Stil besonders charakteristisch (Fig. 540).



Fig. 540. Vom Historischen Museum in Bern. (Lambert und Stahl)

Sowohl bei den zurückgesetzten wie bei den vortretenden Füllungen ist das Ausfälzen der Ecken sehr beliebt (s. Fig. 540). Auch das ist unrömisch, daher charakteristisch. Am meisten fällt der Mangel eines umrahmenden Gesimszuges auf; wieder ein unrömisches, daher wichtiges Stilmerkmal (siehe Fig. 540).

Die Füllung als liegendes Rechteck wird gerne unter den Fenstern angeordnet. Ihr Grund bleibt dann entweder leer oder erhält einen aufgehängten Laubkranz oder auch eine Draperie-Girlande (Fig. 541).



Fig. 541. Fassadenteil von De Neufforge. (Schoy)

Die Unterbrechung der Rustika durch eine Füllung ist wohl deren eigenartigste Verwertung (siehe Fig. 539).

Das letzte Mittel zum Schmucke der Außenwand bestand in der Aufstellung von Reliefordnungen (Fig. 542).



Fig. 542. Von einem Wohnhaus in der Freiung, Wien. (Heider)

Schon früher wurden die auf dem Erdgeschoß stehenden Kolossalordnungen als ein Stilmerkmal der ganzen neuklassischen Richtung bezeichnet. Da der Louis seize dieser Richtung angehört, wenn er sich auch mit größerer Eigenart aus ihren Schattierungen heraushebt, so erklärt dies genügend das Vorkommen dieser Anordnung. Doch ist ein solches nicht allzu häufig.

Für den Schmuck der Innenwand bildet die Füllung ebenfalls das Hauptmotiv. In der einfachen Gestalt des Äußeren kommt sie innen nur in Vor- und Nebenräumen, Treppenhäusern usw. vor. In den Haupträumen erhält sie fast durchgehends wieder das frühere Rahmengesims; allerdings ist dasselbe jetzt im Vergleich zur Größe der Füllung ziemlich schmal (Fig. 543—552, 555—557, 560—562).

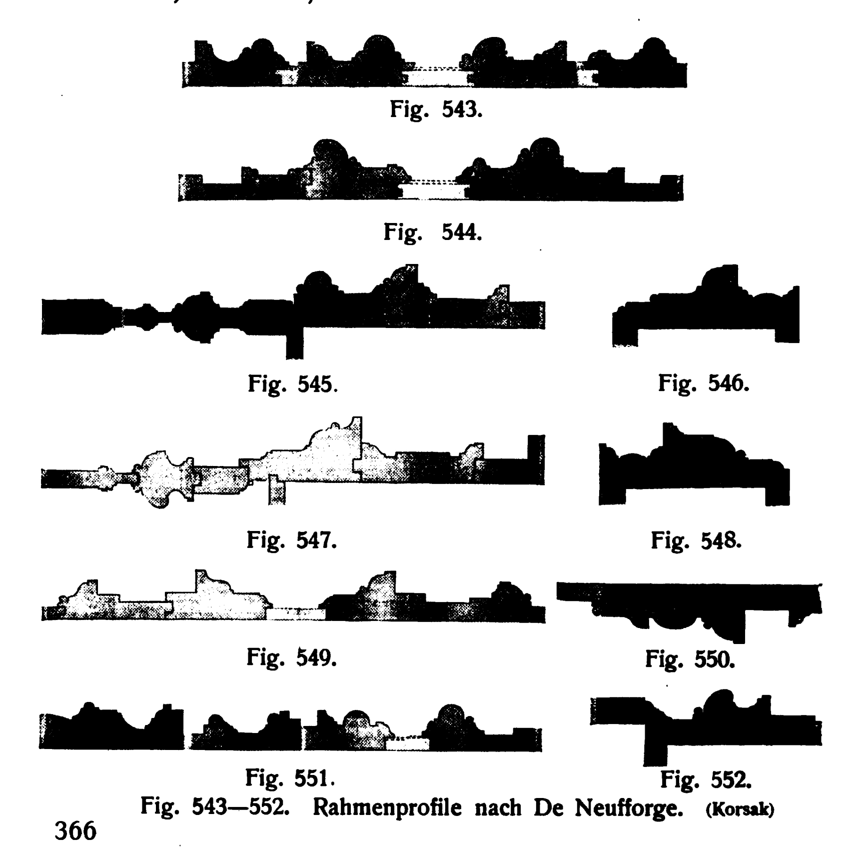


Fig. 543.

Fig. 544.

Fig. 545.

Fig. 546.

Fig. 547.

Fig. 548.

Fig. 549.

Fig. 550.

Fig. 551.

Fig. 552.

Fig. 543—552. Rahmenprofile nach De Neufforge. (Korsak)

Darin liegt aber ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen den Füllungsrahmen des Louis XIV. und denen des Louis XVI. Dort sind die Rahmen breit und üppig und durch wuchtige Profile gegliedert, hier sind sie im Verhältnis zur Rahmengröße fein und dünn und die Absicht auf allmähliche Glättung der Profile verratend.

Sämtliche Rahmenstücke gehen wieder wie früher ihren gesetzmäßigen Weg; sie werden nirgends von Ornament überdeckt und nirgends in solches fortgeführt; auch an den Ecken schneiden sie wieder zusammen. Die früher bestandene scharfe Trennung der architektonischen und ornamentalen Linien ist wiederhergestellt (Fig. 553 u. 554).

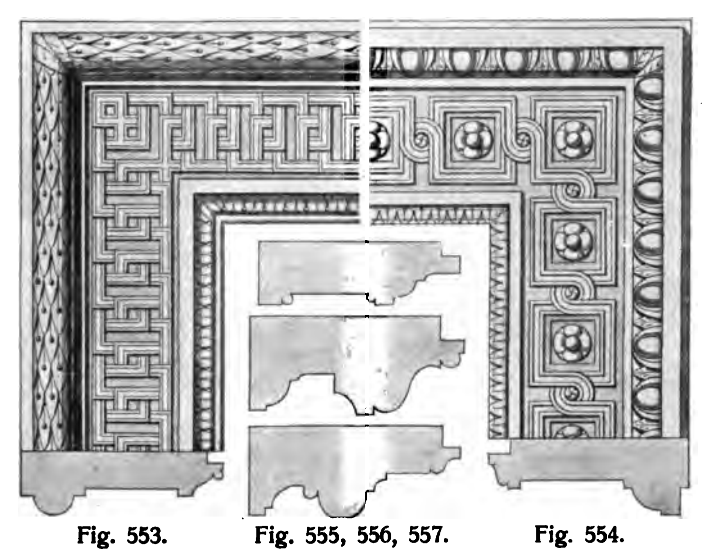


Fig. 553. Fig. 555, 556, 557. Fig. 554.

Fig. 553—557. Skulpierte Gesimsrahmen und Rahmenprofile von De Neufforge. (Nach Kupferstich)

Unter den Einzelelementen der Rahmengesimse findet sich nur noch selten der stark unterschnittene Wulst des Rokoko (siehe Fig. 547 u. 552); dafür sind Rund- und Viertelstäbe, Hohlkehlen und Kehlleistchen jetzt sehr häufig (siehe die Rahmenprofile).

Außerordentlich beliebt ist in den Innenräumen jetzt wieder die Skulpierung der Rahmenglieder. Als Motive dienen antikisierende

Perl-, Blatt- und Eierstäbe, die häufig in einfacher Reihung angeordnet sind. Das läßt sich durch die Hinneigung zum Griechisch-Römischen und dem damit verbundenen Streben nach Strenge und Einfachheit erklären. Außerdem sind noch zu nennen breite Blattwulste, welche mit Umgehung des Rokoko direkt aus dem Stil Louis XIV. in den Louis seize übergegangen sind, ferner Stabbündel mit gekreuzten Bändern umwunden, mäanderartige Gebilde, Flechtbänder oft auch in griechische Geradlinigkeit übertragen u. a. m. (Fig. 558 u. 559, siehe Fig. 553 u. 554).

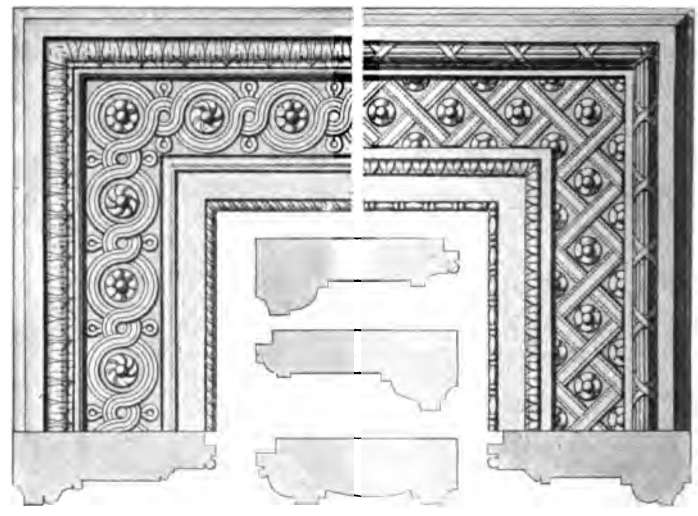


Fig. 558. Fig. 560, 561, 562. Fig. 559.

Fig. 558—562. Rahmen und Rahmenprofile von De Neufforge.
(Nach Kupferstich)

Mit den genannten einschneidenden Veränderungen, welche der Louis XVI. an den Füllungsrahmen vorgenommen hat, geht Hand in Hand auch die Umgestaltung der Füllungsformen selber. Alle beliebig zusammengesetzten und willkürlich geschweiften Füllungsfiguren, wie sie vom Barockstil und vom Rokoko so häufig verwertet wurden, werden zugunsten des Rechteckes verlassen, das als beliebteste Füllungsform an Wänden und Türen des Innern in den verschiedensten Verhältnissen ebenso oft liegend wie stehend vorkommt (Fig. 563). Rechtecke mit gebogenen Seiten verraten noch das Formgefühl des Barockstiles.

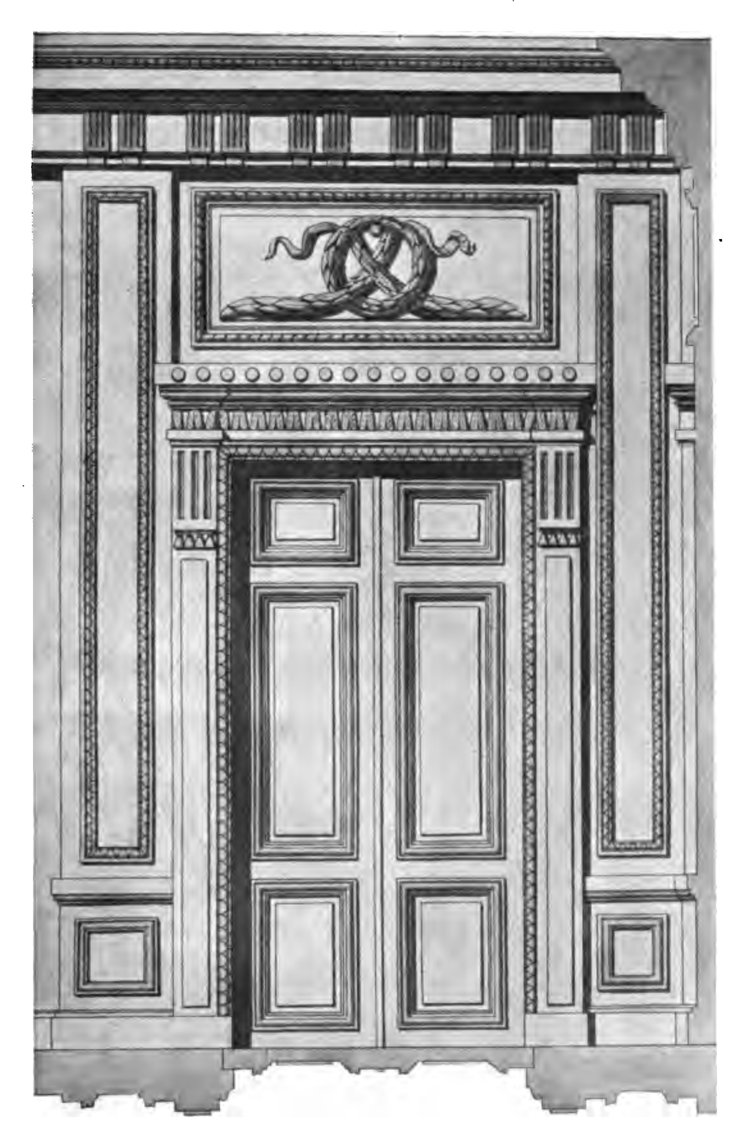


Fig. 563. Wandpartie von De Neufforge. (Korsak)

Von geschweiften Füllungsfeldern verwertet der Stil nur den Kreis (Fig. 564)



Fig. 564. Wandfeld aus Klein-Trianon. (Pfnor)

und das Oval (Fig. 565); letzteres ist besonders beliebt und auch am Äußeren nicht selten (Fig. 566).



Fig. 565. Aus dem Palais von Klein-Trianon. (Rouyer)



Fig. 566. Von einem Portal in Stuttgart. (Lambert und Stahl)

Meistens sind die beiden letztgenannten Füllungsfelder deutlich sichtbar aufgehängt, als ob es sich nur um eine vorübergehende Dekoration handelte.

Ohne weitere Zutaten treten sie erst in der Spätzeit des Stiles auf und auch hier meist nur am Äußeren. Sonst erscheinen sie in Verbindung mit Lorbeerreisern (siehe Fig. 564) oder naturnachbildenden Blätter- und Blumengehängen (siehe Fig. 565), am häufigsten aber mit dem beliebtesten ornamentalen Schmuckstück des Stiles, mit dem Laubkranz (siehe Fig. 566).

Was den Grund der Füllung betrifft, so ist derselbe, selbst bei besserer Ausstattung, häufig leer. Nur in reichen Räumen erhält er Schmuck durch naturalistische oder stilisierte Ornamente oder auch durch die am häufigsten vorkommende Vermischung beider.

Die Anordnung dieses Schmuckes ist für den Stil meistens in hohem Grade charakteristisch. Nur bei sehr schmalen Rechtecken füllt sich dann und wann der ganze Grund mit Rankenornament oder antikisierenden Meereswellen, Bandgeflechten usw. (s. Fig. 564), sonst decken ihn Lorbeer- und Eichenzweige (s. Fig. 568) oder Blumen (s. Fig. 564) meist nur zum kleinsten Teile.

Eigenartig ist das Herumführen des Ornamentes längs der Rahmengesimse, während der übrige Teil des Füllungsfeldes ungeschmückt bleibt (Fig. 567); ebenso das teilweise Emporwachsen

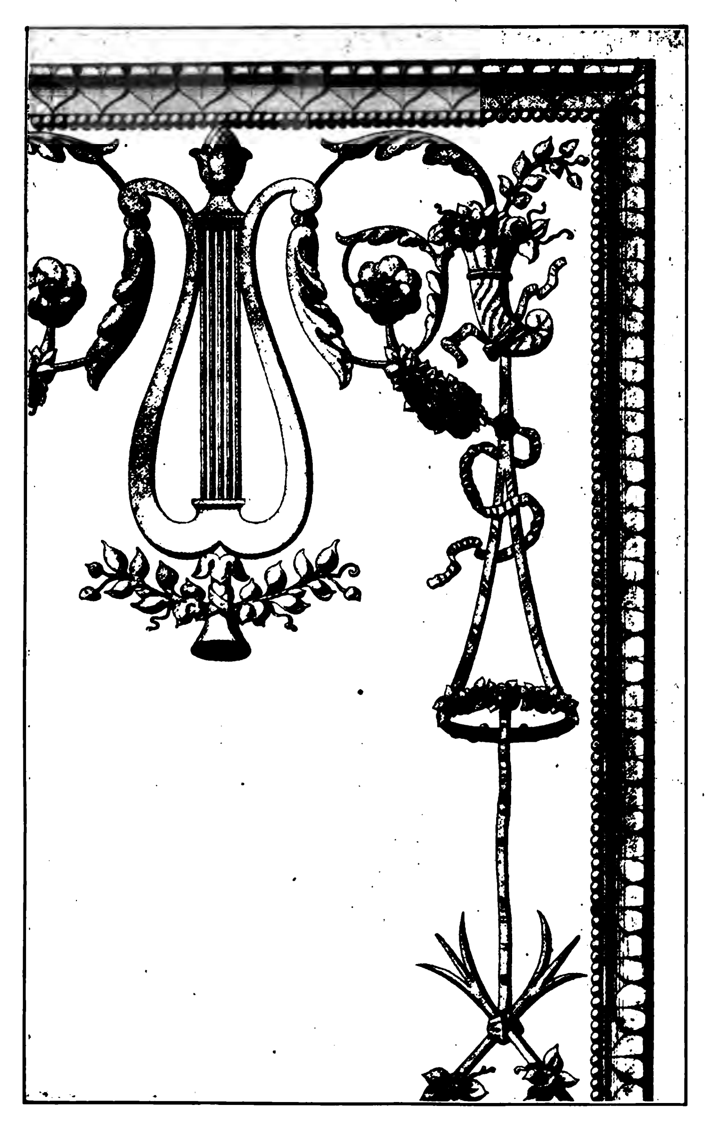


Fig. 567. Aus einem Gemach der Königin Marie Antoinette in Klein-Trianon. (Rouyer)

und Abwärtshängen größerer oder kleinerer Ornamentpartien (Fig. 568; siehe auch Fig. 565).

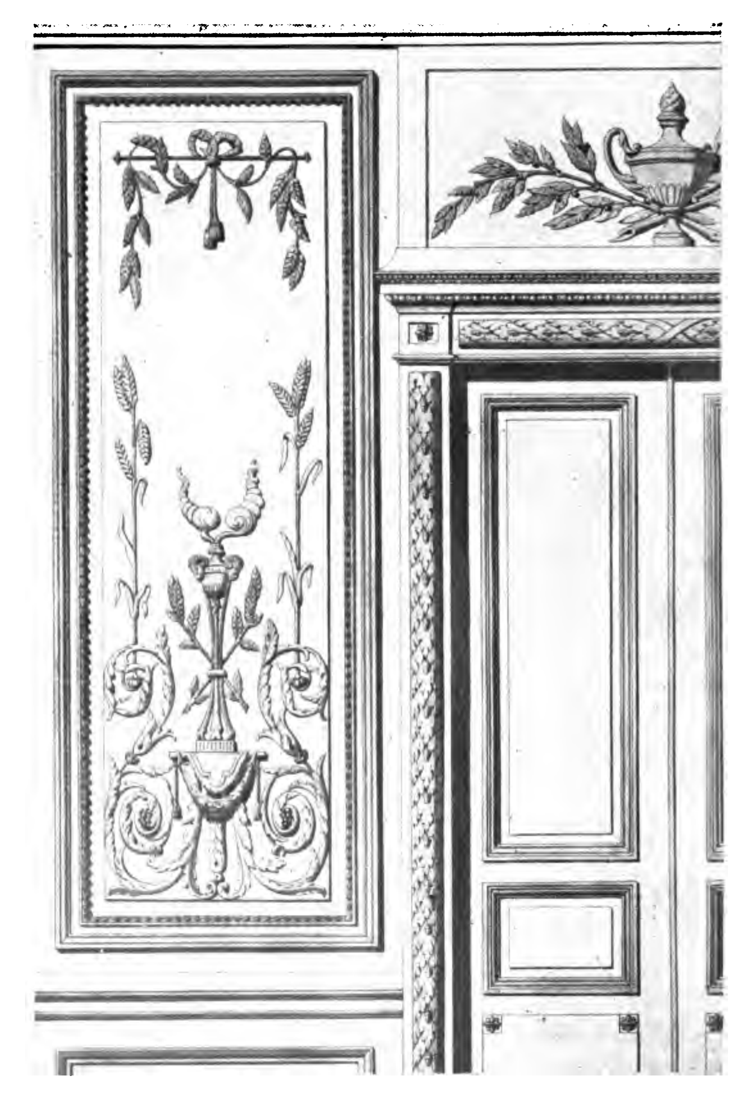


Fig. 568. Aus dem Hotel Naurissart in Limoges. (Rouyer)

Der Gedanke des Ineinanderstellens zweier verschiedener Füllungsfelder findet sowohl am Äußeren, bei den nicht umrahmten, als auch im Innern bei den umrahmten Füllungsfiguren immer noch Verwertung.

Am Äußeren wird meist ein sogenannter Spiegel mit den charakteristischen langen Ohren in den einfach zurückgesetzten Füllungsgrund gelegt. Das hindert jedoch in keiner Weise die Anbringung des beliebten Laubgewindes (s. Fig. 541). Im Innern erhält die rahmenlose Füllung öfters ein einfaches Krönungsgesimse und an ihrer Unterkante Tropfen, wodurch sie als hängend charakterisiert wird. Auf diese Tafel wird dann ein Spiegel von kreisförmiger oder elliptischer Gestalt gehängt und das Ganze wieder mit dem überhängenden Laubkranz geschmückt (Fig. 569).



Fig. 569. Von Fr. Boucher. (Schoy)

In den Haupträumen des Innern besteht die Kombination zweier Füllungsfiguren meistens darin, daß der Kreis oder das Oval in eine rechteckige oder mit ausgebogenen Seiten versehene Füllung eingestellt wird (siehe Fig. 564). Ganz besonders charakteristisch ist letzteres dann, wenn ein aufrechtstehendes, von einem Laub- oder Blumengewinde umgebenes Oval in ein liegendes Rechteck derart eingeschachtelt wird, daß die horizontalen Seiten desselben von dem Oval überschnitten werden (Fig. 565).

c) Die Decken.

Die bevorzugteste Deckenform des Stils ist die horizontale. Sie ruht meistens direkt auf einem Hauptgesims, dessen Fries

nur noch in seltenen Fällen in eine Hohlkehle übergeführt wird (Fig. 570 u. 571).

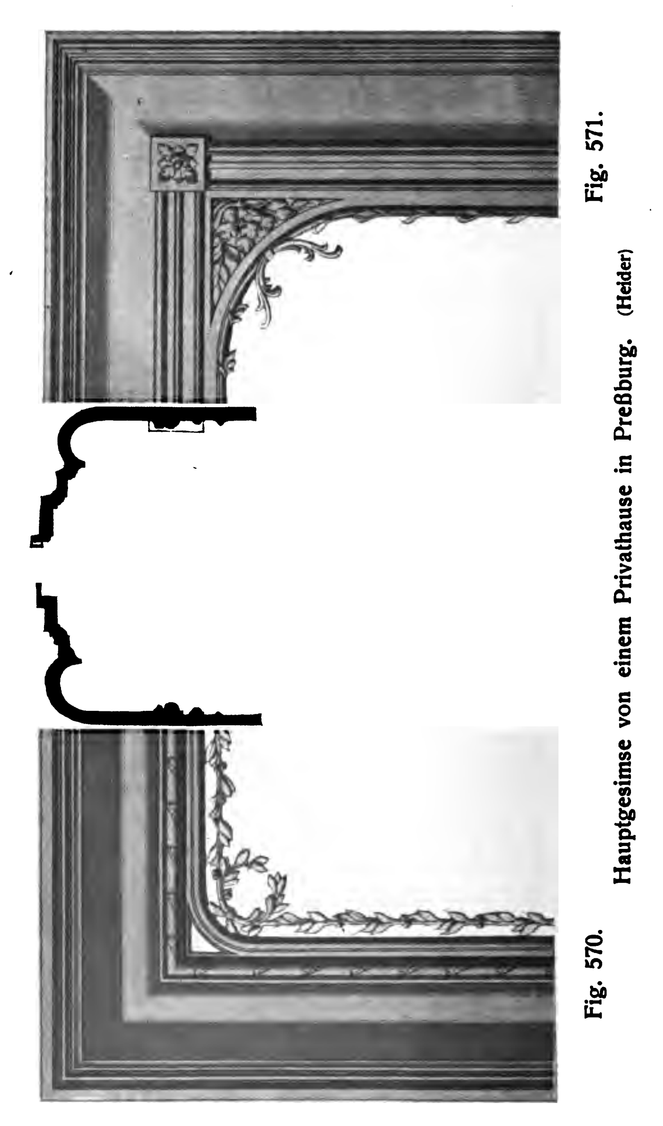


Fig. 570. Hauptgesimse von einem Privathause in Preßburg. (Heider) Fig. 571.

Zum Schmuck der Decken wird in reichen Räumen Stuck verwendet; einfache Räume stattet der Dekorationsmaler aus. Die Anordnung des ersteren ist jedoch von der des vorausgegangenen Rokoko grundverschieden. Nirgends mehr findet sich das schrankenlose Überwuchern aller architektonischen Linienzüge durch spielendes Ornament, und nirgends mehr werden diese auf immer größere Strecken von dem Ornament aufgezehrt. Die früher bestandene Trennung der architektonischen und ornamentalen Formen ist auch an der Decke wieder vollkommen hergestellt.

Ihre Einteilung ist im entwickelten Louis seize durchaus streng gesetzmäßig und erstreckt sich entweder auf den größten Teil der Decke (Fig. 572)



Fig. 572. Stuckdecke von De Neufforge.
(Nach Kupferstich)

oder ist auf Ränder und Mitte beschränkt (Fig. 573), oft auch nur auf erstere.



 Fig. 573. Aus dem Primatial-Palais in Preßburg. (Heider)

Die Einzelmotive sind größtenteils der griechisch-römischen Formentradition entnommen. Neben weitgehendster Verwertung von Zahnschnitten, Perl-, Eier- und Herzblattstäben fallen hauptsächlich Mäander und Bandgeflechte der mannigfaltigsten Art auf. Außerdem finden sich häufig noch gewölbte Laubwulste, aneinandergereihte Blattkelche und Stabbündel mit gekreuzten Bändern schraubenförmig umwunden. Seltener sind Rankenornamente und Laubkränze (siehe Fig. 572 u. 573).

d) Die Dächer.

Die charakteristischen Dachformen des Barockstils sind öfters mit den einfachen Fassaden der strengen, neuklassischen Richtung in Verbindung gebracht worden (siehe Fig. 176). Da der Louis seize nur eine der vielen Schattierungen dieser Richtung ist, so mußten logischerweise diese Dächer auch während seiner Herrschaft noch vorkommen. Für gewöhnlich jedoch ist das Dach nach griechisch-römischem Vorbild niedrig und flach und deshalb auch ohne jede schmückende Beigabe.

e) Fenster, Portale und Türen.

Die Renaissance hat ihre Lichtöffnungen, besonders in der Hochperiode, am liebsten mit zwei einander umschließenden Einfassungen geschmückt, deren innere meistens aus einem Rahmen bestand, während die äußere mit irgend welchen Stützen und darüber befindlichem Gebälke gebildet war.

Der Barockstil, welcher der Renaissance unmittelbar folgte und ihre sämtlichen Formenkreise übernommen hatte, machte gerade von diesen zusammengesetzten Einfassungen verhältnismäßig wenig Gebrauch. Somit erklärt es sich leicht, daß von denselben auch nicht viel in den Louis seize übergehen konnte und dieses wenige hauptsächlich dort vorkommt, wo der Barockstil zur ausschließlichen Herrschaft gelangt war und die neben ihm herlaufende klassische Richtung keine oder nur geringe Berücksichtigung gefunden hatte.

Allerdings hat antike Begeisterung und klassische Verwässerung die Erscheinung wesentlich verändert, aber der alte Formgedanke — eine umrahmte Lichtöffnung mit einer zweiten, aus Stützen und darüber befindlichem Gebälke bestehenden Einfassung zu umschließen — schimmert immer noch deutlich durch (Fig. 574).



Fig. 574. Von einem Wohnhause in Würzburg.
(Lambert und Stahl)

Eine der Renaissance unbekannte, aber vom Barockstil mehrfach verwertete Kombination bestand in dem Aufeinanderlegen zweier Einfassungen, so daß von der unteren zu beiden Seiten nur ein kleiner Teil sichtbar bleibt.

Auch dieses Motiv ging mit allen übrigen Resten des Barockstiles in den Louis seize über, wo es sich unter Anpassung an die neue, ganz veränderte Formensprache noch eine kurze Zeit erhalten hat (Fig. 575).



Fig. 575. Von einem Wohnhaus in der Freiung, Wien. (Heider)

Die einfachen Einfassungen der Lichtöffnungen bestanden entweder aus Trägereinfassungen oder aus Rahmen. Von den ersteren hatte schon die Renaissance keinen allzu häufigen Gebrauch gemacht; im Barockstil sind sie noch seltener. In den Fällen aber, in denen sie doch Verwertung fanden, erscheinen die gebälktragenden Stützen meistens als Lisenen mit aufgesetzten Konsolen.

Es konnte somit auch für den Louis seize keine andere Trägereinfassung als die letztgenannte in Betracht kommen (Fig. 576).



Fig. 576. Von einem Privathause in München. (Nach Photographie)

Die Lisene ist bald glatt (siehe Fig. 576), bald erhält sie ein zurückgesetztes Füllungsfeld (Fig. 577). Die Konsolen sind auf



Fig. 577. Von De Neufforge. (Nach Kupferstich)

griechische Geradlinigkeit zugeschnitten und häufig mit Tropfen versehen. Drei, von denen der mittlere größer ist, sind besonders bevorzugt (siehe Fig. 576). Den Raum zwischen der Oberkante des Fensters und der Unterkante der Bekrönung füllt entweder ein aufgehängter Laubkranz (s. Fig. 576) oder gereihtes Ornament (siehe Fig. 577).

Die beliebteste Einfassung der Lichtlinien ist im Louis seize der Rahmen, dessen Profile in der ersten Zeit wenig Veränderungen aufweisen (Fig. 578), im weiteren Verlaufe sich aber immer mehr vereinfachen (Fig. 579—582).

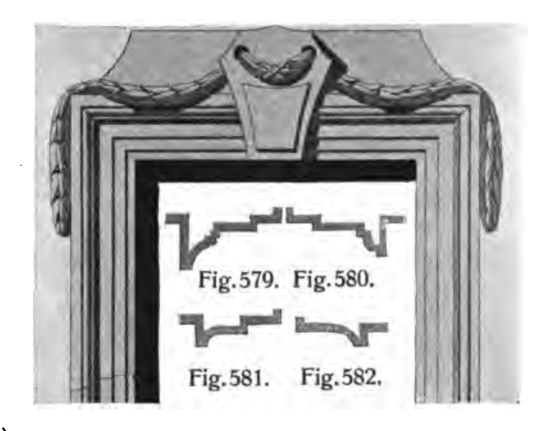


Fig. 578. Von De Neufforge. (Schoy)

Rahmen, deren äußere Glieder einen anderen Weg gehen als die Lichtöffnungen, verdanken ihre Verwendung der Nachwirkung eines barocken Formgedankens (Fig. 583).



Fig. 583. Von De Neufforge.
(Nach Kupferstich)

Eine Wechselform für den profilierten Rahmen bildet das gleich breite, die Lichtöffnung umsäumende Band mit antikisierendem Ornament (Fig. 584).



Fig. 584. Von einem Privathause in München. (Nach Photographie)

Die genannten, verhältnismäßig reichen Rahmen fielen aber bald der Verarmung anheim. Diese begann mit dem Weglassen seiner Rückenleiste, so daß nur noch ein paar Blätter übrig blieben (Fig. 585).



Fig. 585. Von einem Privathause am Rindermarkt in München, jetzt umgebaut. (Nach Photographie)

Dann gab man auch noch diese preis, wodurch der Rahmen zu einem völlig glatten Bande wurde (Fig. 586).

In dieser ärmlichen Form konnte er höchstens noch langgezogene, wenig ausladende Ohren und einen dürftig und flach gebildeten Schlußstein erhalten (siehe Fig. 586).



Fig. 586. Von einem Privathause in der Damenstiftsstraße in München.
(Nach Photographie)

Zu den Rahmenfenstern treten öfters noch Bekrönungen. Dieselben bestehen entweder aus Horizontalgesimsen (s. Fig 584) oder erhalten die Form einfacher Dreiecks- oder Segmentgiebel (siehe Fig. 583). Im Weiterschreiten des Stiles werden auch diese schmückenden Zutaten ausgeschaltet, so daß eine allenfalls später noch vorkommende Bekrönung nur noch aus einem wenig vortretenden Flächenstück besteht, in dessen vertieftem Grunde wieder das beliebte antikisierende Reihungsornament angeordnet ist (Fig. 586). Die schmückenden Formen an den Unterkanten der Fenster bestehen, auch wenn Trägereinfassungen angeordnet sind, aus schwachen Bankgurten und darunter befindlichen Brüstungen. Letztere erhalten die Form flacher Tafeln und werden meistens als hängend charakterisiert. Ihren Schmuck bilden entweder gereihte Ornamente oder Kannelierungen (siehe Fig. 575 u. 585).

Fenster ohne Rahmen, aber mit Brüstung (Fig. 587), und solche, deren Einfassung die wagrechten Fugen des Mauerwerks bilden (Fig. 588), gehören der Spätzeit an.

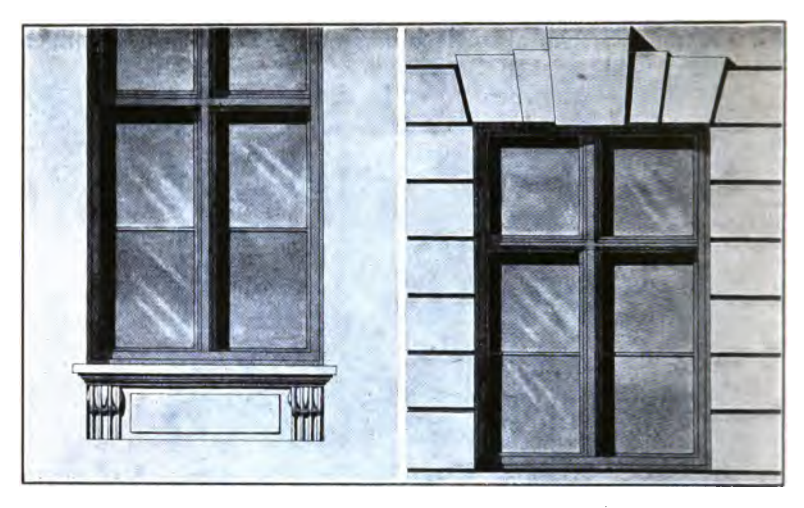


Fig. 587. Vom Albertinum in München. (Nach Photographie)

Fig. 588. Desgleichen. (Nach Photographie)

Rund- und Ovalfenster erhalten radial gestellte Sprossen zwischen der äußeren und einer mit ihr parallelen inneren Figur und oft noch niederfallende Laubkränze (Fig. 589 u. 590).

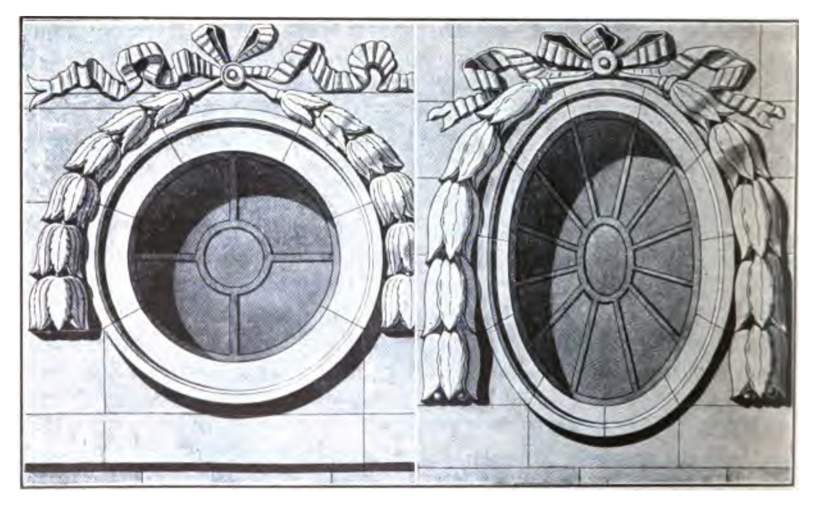


Fig. 589. Von Klein-Trianon. (Pfnor)

Fig. 590. Desgleichen. (Pfnor)

Die Portale haben im Gegensatz zu den fast ausnahmslos rechteckigen Fenstern meist eine halbkreisförmig geschlossene Lichtöffnung (Fig. 591).



Fig. 591. Privathaus in der Bahnhofstraße in Würzburg.
(Lambert und Stahl)

Auch der Korbbogen kommt noch vereinzelt als Nachzügler des Barockstiles vor (Fig. 592).

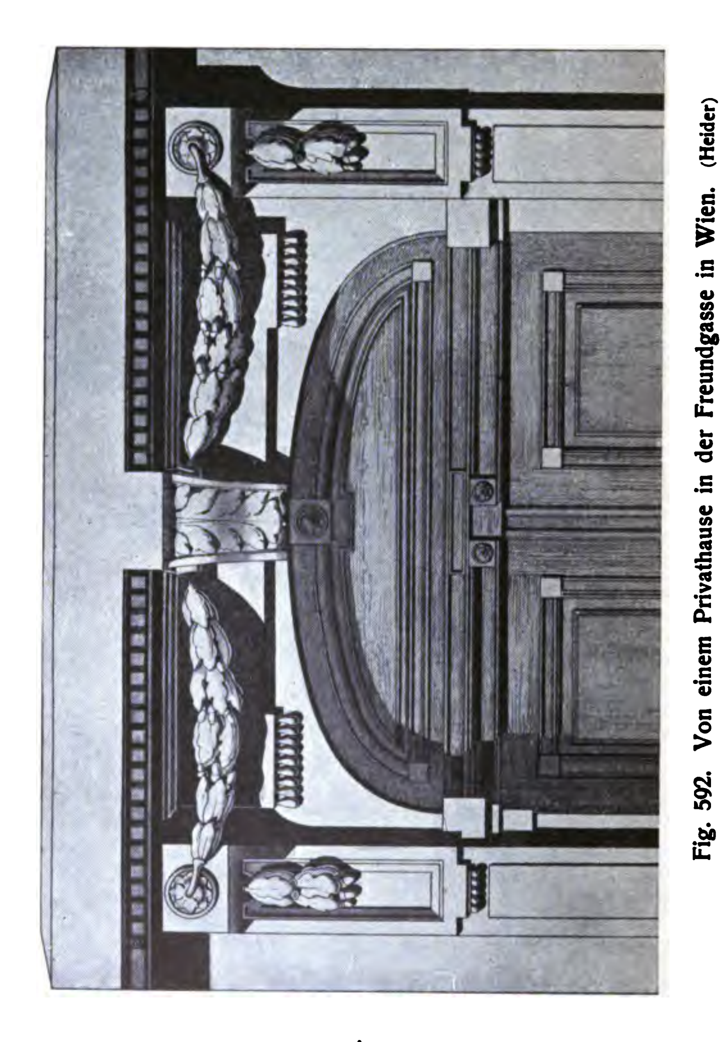


Fig. 592. Von einem Privathause in der Freundgasse in Wien. (Heider)

Die Umrahmungen der Portale zeigen häufig zwei kombinierte Einfassungen (siehe Fig. 591 u. 592).

In diesem Falle erhält die innere als Träger meistens einen Bogen und als Stütze einen Pfeiler mit Kämpfergesims (siehe Fig. 592); die äußere wird mit Lisenen und aufgesetzten Konsolen (siehe Fig. 592), wohl auch noch mit Säulen und darüber befindlichen horizontalen oder giebelförmigen Bekrönungen gebildet.

Das barocke Aufeinanderlegen zweier Einfassungen, von denen die äußere wenigstens teilweise noch einen bewegten Umriß erhält, ist nur dort zu beobachten, wo sich der Barockstil verhältnismäßig lebenskräftig erhalten hat (Fig. 591). Es ist nämlich eine bekannte Tatsache, daß von einem vorausgegangenen Stile um so mehr in den nachfolgenden übergeht, je frischer und lebensfähiger er geblieben ist.

An den Füllungsrahmen der Haustüren, aber auch an sonstigen Rahmen fallen kleine quadratische, an den Ecken angeordnete Flächenstücke besonders auf. Offenbar liegt hier die Absicht vor, den Zusammenschnitt der Füllungsrahmen zu maskieren.

Sollte das nicht auf eine durch das vorausgegangene Rokoko großgezogene Formempfindung zurückzuführen sein? Für das Rokoko ist ja das Aufgeben des Zusammenschneidens zweier Rahmenstücke so charakteristisch, daß man sogar mit dessen Eintreten den Stil beginnen lassen kann. Im Louis seize ist allerdings die Ausdrucksweise grundverschieden von der des Rokoko, aber der Gedanke, den Zusammenschnitt zu vermeiden oder wenigstens zu maskieren, ist derselbe (siehe Fig. 592).

Im Innern sind die Türen durchaus rechteckig und meistens von breiten profilierten Rahmen umschlossen. Die äußersten Glieder derselben springen oftmals in ähnlicher Weise rechtwinklig vor und zurück, wie es schon an den Fensterrahmen zu beobachten war. Infolge dieser Bewegung sitzt das Krönungsgesims oft direkt auf den äußeren Gliedern des Rahmens (Fig. 593).

Die Türfüllungen sind rechteckig und mit streng architektonisch gebildeten Rahmen umschlossen. Als „Spiegel" mit ausgefälzten Ecken und ausfüllenden Rosetten werden höchstens die beiden untersten Füllungen gebildet (siehe Fig. 568). Häufig ist ein Umschließen zweier Füllungsfelder, welches gern in der Weise erfolgt, daß ein Rechteck mit ausgefälzten Ecken in ein anderes volles Rechteck eingestellt wird. Die dadurch entstehenden kleinen Felder werden mit den sehr beliebten, stark aus der Fläche heraustretenden Rosetten geschmückt (Fig. 593).

Durch die Skulpierung der profilierten Glieder und den beliebten Wechsel von Weiß und Gold erhalten die Türen der reicheren Innenräume (siehe Fig. 593) meistens einen vornehmen und gediegenen Charakter.

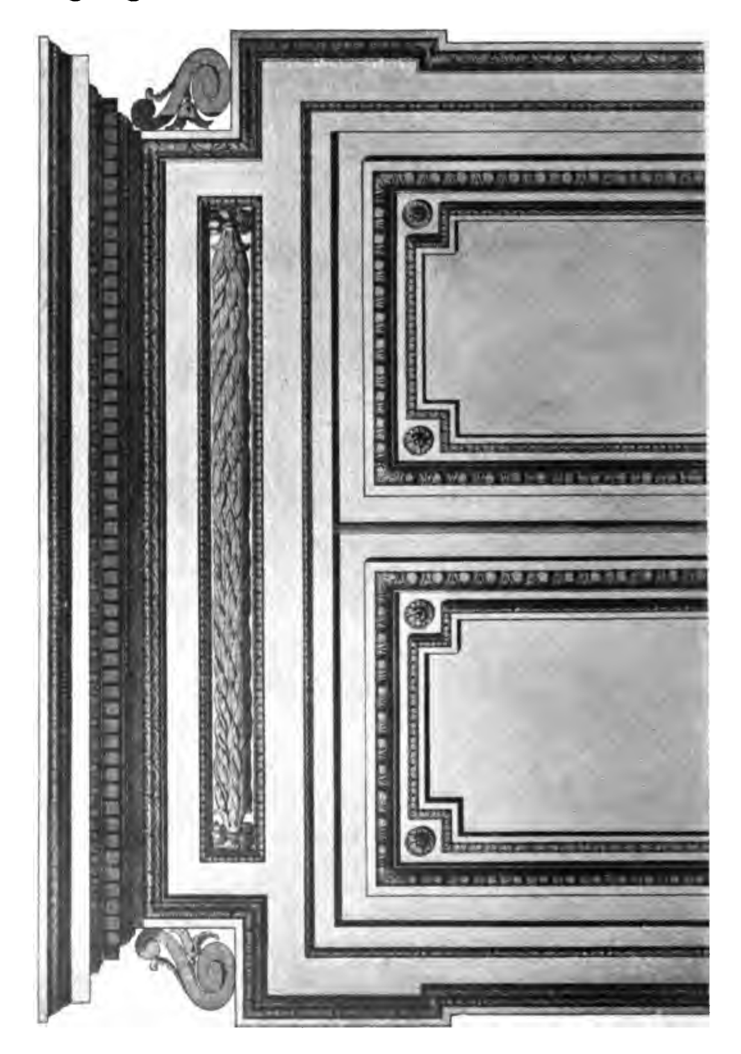


Fig. 593. Türe des Grand Salon in Klein-Trianon. (Pfnor)

f) Die Stützen.

Der Louis seize hat als Stützen Säulen, Pilaster, Lisenen mit aufgesetzten Konsolen, Konsolen und Baluster verwendet. Säulen und Pilaster kommen am Äußeren und Inneren vor; am Äußeren allerdings fast nur als Kolossalordnungen über dem Erdgeschoß, wie das für die ganze neuklassische Stilperiode überhaupt charakteristisch ist. Ausnahmen hiervon sind selten.

Von den Kapitälern erfreuen sich jetzt wieder die dorischen und korinthischen einer besonderen Beliebtheit. Das jonische des Barockstils wird wieder seltener; auch verschwindet allmählich der in den Volutenaugen hängende Laubkranz.

Das Dorische zeigt die gewohnte einfache Form des Römischen und der Hochrenaissance (siehe Fig. 539); doch fehlt es auch nicht an mancherlei Umbildungen und Bereicherungen. So wurde öfters der Säulenhals bedeutend verlängert und im Gegensatz zum glatten Stamm kanneliert, über denselben Draperie-Girlanden oder Laubkränze gehängt und um ihn kleine Pfeilerchen gruppiert, welche die Deckplatte mittragen helfen, und anderes mehr (Fig. 594 u. 595).

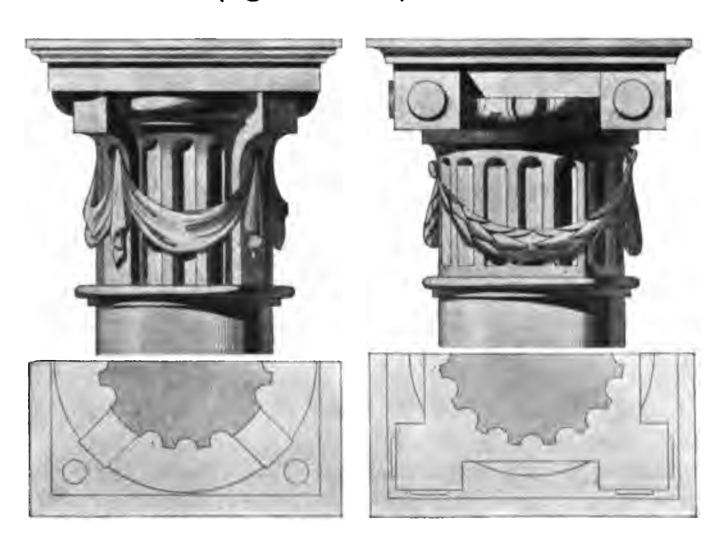


Fig. 594. Fig. 595.
Vom Collège in Kolmar. (Nach Verchère)

Die korinthischen Kapitäler hatten sich im Verlaufe der neuklassischen Richtung bereits derart an die römischen Vorbilder angeschlossen, daß sie vielfach als direkte Nachbildungen antiker Originale gelten können (siehe Fig. 265).

Dem Louis seize blieb also nichts mehr zu tun übrig, als, wenigstens auf dem Papiere, einige Umbildungen zu versuchen und statt der spiralförmig eingerollten Eck- und Mittelranken Tierfiguren, Medaillons und dergl. anzubringen. Ähnlich verfuhr allerdings auch schon der spätrömische Stil. Natürlich durfte bei allen derartigen Versuchen der unvermeidliche Laubkranz niemals fehlen (Fig. 596).



Fig. 596. Kapitäl von de la Fosse. (Schoy)

Im übrigen steckte immer noch so viel schöpferische Kraft in dem Stile, um eine Anzahl neuer, origineller Kapitälmotive für kleinere Objekte, wie Brunnen, Grabmäler usw., zu schaffen, wenn dieselben auch nicht immer zur Ausführung gelangten (Fig. 597 u. 598).

Die Schäfte der großen Ordnungen sind meist kanneliert, die kleinen in der Regel glatt.



Fig. 597. Neues Kapitälmotiv von de la Fosse. (Schoy)



Fig. 598. Desgleichen. (Schoy)

Die Kanäle sind entweder im Querschnitt halbrund und durch Stege getrennt wie im Römischen oder scharf zusammenstoßend wie im Griechischen (siehe Fig. 596 u. 598).

Der Pilasterschaft erhält meist ein zurückgesetztes Füllungsfeld mit einförmigem Rankenornament im Grunde (Fig. 599).

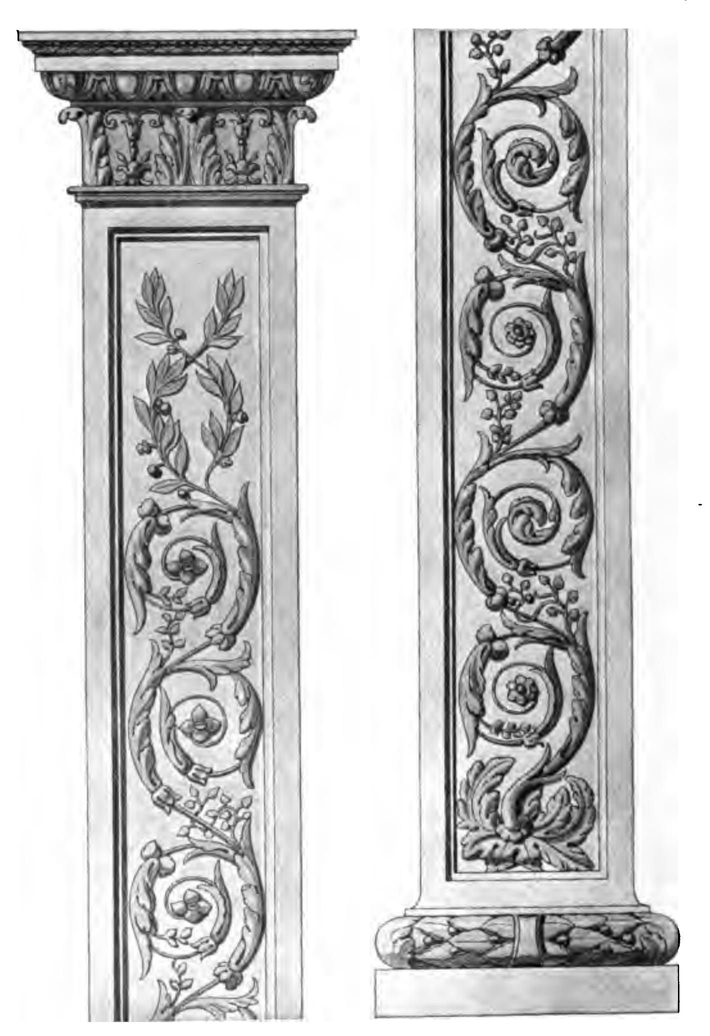


 Fig. 599. Vom Hôtel de Boufflers in Paris. (Rouyer)

Die Basen der Säulen und Pilaster zeigen die gewohnten Formen, doch ist auch hier eine Vorliebe für die einfacheren Bildungen unverkennbar (siehe Fig. 599).

Von der Lisene mit aufgesetzter Konsole ist bereits im Früheren gesprochen worden und hier nur noch anzufügen, daß diese Stützenform mit der fortschreitenden Vereinfachung verschwand.

Die Konsole hatte sich schon im Rokoko einer sehr großen Wertschätzung erfreut; im Louis seize ist das nicht minder der Fall. Im Rokoko war sie zum Ornament geworden, jetzt erscheint sie wieder streng architektonisch. Am häufigsten ist die steilstehende Konsole als Erbstück des Barockstiles, doch findet sie sich fast ausnahmslos in griechische Geradlinigkeit übersetzt. Die Verjüngung nach unten, welche der Vorderansicht der Barockkonsole niemals fehlte, ist jetzt eine seltene Ausnahme; doch hat sich das Ansetzen von Ornament oder Tropfen am unteren Ende auch im Louis seize erhalten (Fig. 600—602).



Fig. 600. Von De Neufforge. (Schoy)

Fig. 601. Von De Neufforge. (Schoy)

Wenn der obere Teil der Konsole noch als Volute gebildet ist, so erhält diese statt der kreisförmigen Rundung meistens eine elliptische (siehe Fig. 600) mit vielen, sich aber wenig verjüngenden Umgängen. Noch charakteristischer wird die Konsole, wenn die Volute rechtwinklig gebrochen und dadurch einem Mäander ähnlich wird (siehe Fig. 601). Zuletzt bleiben die Seitenflächen überhaupt glatt (siehe Fig. 602).



Fig. 602. Konsole nach Verchère.

Die Dekoration der Vorderflächen ist sehr verschieden. Am häufigsten verwendet werden Akanthusblätter (siehe Fig. 602), gereihte Ornamente (siehe Fig. 601), Pfeifenornamente, Stabbündel mit gekreuzten Bändern, kleine kreisförmige Spiegel, stark vortretende Rosetten u. a. m. (siehe viele frühere Beispiele).

Neben diesen ihre Abstammung vom Barockstile nie verleugnenden Konsolen hat der Stil aber auch noch Versuche im Erfinden neuartiger Formen gemacht. Hierher gehören alle diejenigen, welche als Hauptmotiv kräftig modellierte Zierschilder der verschiedensten Art wählen, sie mit runden oder polygonalen, kräftigen Deckgesimsen versehen und mit den beliebten Laubkränzen überhängen (Fig. 603 u. 604).





Fig. 603. Fig. 604.
Neue Konsolenmotive von de la Fosse. (Schoy)

Eine Gruppe von Balustern schließt sich den Formen der Hochrenaissance an und zeigt wie diese birnförmige Drehungskörper mit ausgesprochenem Oben und Unten (Fig. 605—608). Neu ist die reichere Kopfbildung (s. Fig. 605 u. 606), die gern vorkommende schraubenförmige Kannelierung (siehe Fig. 606) und das Brechen der stetigen Linie der Birnform (siehe Fig. 607). Auch die Umwandlung des kreisrunden Querschnittes in einen achtseitigen

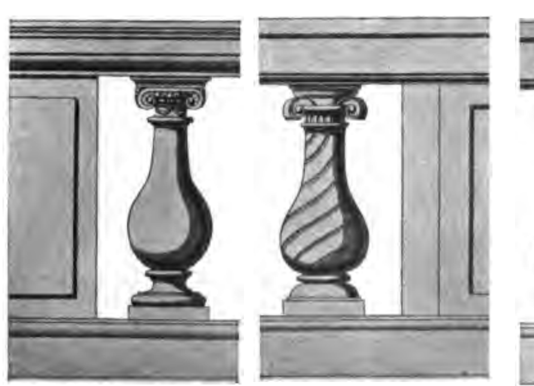






Fig. 605. Von De Neufforge. (Schoy) Fig. 606. Von Lucotte. (Schoy) Fig. 607. Von Lucotte. (Schoy)

kommt erstmals im Louis seize vor (siehe Fig. 608). Die zweite Gruppe nimmt den vierseitigen Baluster des Barockstils zum Vorbild. Sie ändert ihn aber nach ihrem Prinzip ab und erhält dadurch eine Anzahl neuartiger Gebilde, die mit ihren ausgesprochenen Stilmerkmalen in hohem Grade charakteristisch sind (Fig. 609—612).

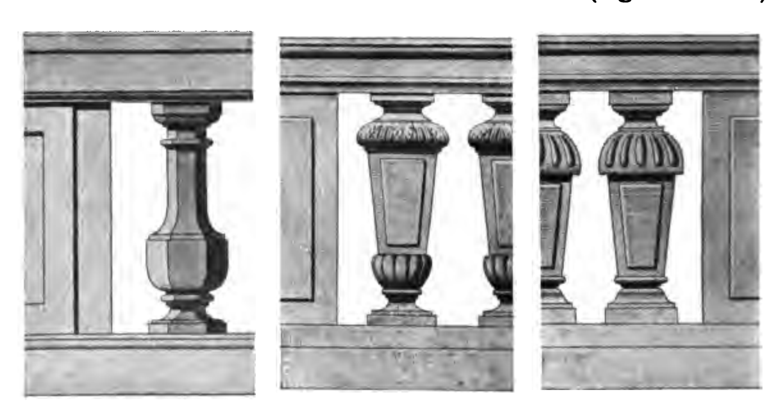


Fig. 608. Von Lucotte. (Schoy) Fig. 609. Von De Neufforge. (Schoy) Fig. 610. Desgl. (Schoy)



Fig. 611. Von De Neufforge. (Schoy)



Fig. 612. Desgleichen. (Schoy)

An Stelle der Baluster treten öfters die vom Barockstil eingeführten Steinbänderbrüstungen, die meist mit Akanthuskelchen oder Ornament bereichert werden (Fig. 613 u. 614).

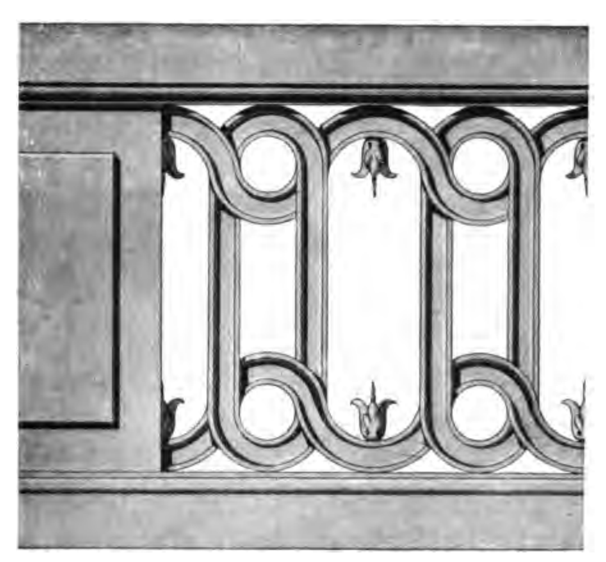


Fig. 613. Von Lucotte. (Schoy)

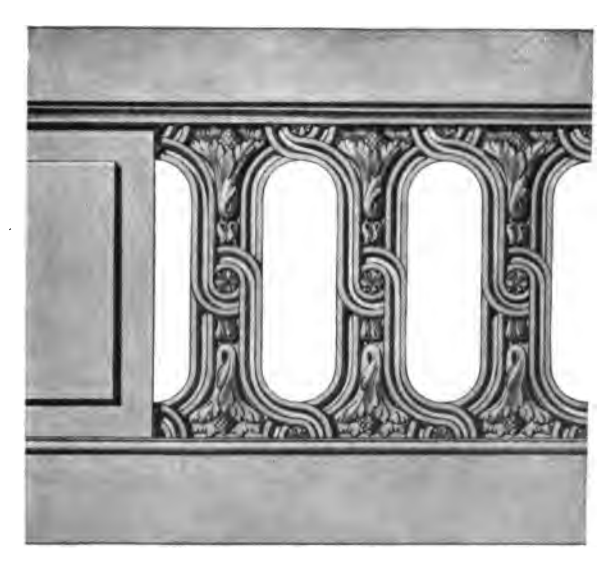


Fig. 614. Von Klein-Trianon. (Pfnor)

Schließlich sind noch die Postamente zu nennen, die in jenen Fällen, wo sich die Baluster kaum mehr von denen der italienischen Hochrenaissance unterscheiden, als untrügliche Stilmerkmale gelten können.

Diese Postamente bestehen jetzt nur noch aus breiten, würfelförmigen, mit vortretenden Flächenstücken oder Spiegeln geschmückten Blöcken, welche ohne jede Rücksichtnahme auf die Fuß- und Deckgesimse zwischen diese eingestellt werden (siehe Fig. 606—614). Ja sogar in den wenigen Ausnahmefällen, wo bei besonders reicher Ausbildung, wie sie Klein-Trianon (1771—1775) zeigt, die Fuß- und Deckgesimse noch um die Würfel herumgekröpft sind (siehe Fig. 529), fordert der Zeitgeschmack und das Formempfinden entschieden das Danebenstellen solch gesimsloser Blöcke (siehe Fig. 529).

g) Die Ornamentik.

Wie mancher Stil seine Ornamentik als Vorboten baldiger Ankunft vorausschickt, so auch der Louis seize. Schon in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts finden sich mitten unter den Rokokoformen oft klassisch antikisierende Motive, wie flatternde Bänder, Lorbeergehänge, gewundene Fransen, Widderköpfe und ähnliches mehr. Das ist der Widerstreit der zwei entgegengesetzten Auffassungen, der endlich in den sechziger Jahren zugunsten des neuen Stils entschieden war. Von dieser Zeit an war das Rokoko mit seinem ganzen formalen Übermut verschwunden und eine gesittete, anmutige und liebenswürdige Ornamentik an seine Stelle getreten.

Das Rokoko war ein formenarmer Stil. Außer den gekreuzten Stabreihen, den S-förmigen Akanthusranken, die oft die Form des Palmblattes annahmen, und dem Blumen- und Muschelwerk standen ihm keine ornamentalen Motive zur Verfügung. Wenn der Stil aber trotzdem den Eindruck eines sehr bedeutenden Reichtums hervorruft, so rührt das gewiß nicht von der Anzahl der verwendeten Motive her, sondern von der bewundernswerten Phantasie, mit der die wenigen immer und immer wieder zu neuen Gruppierungen zusammengestellt wurden.

Der Louis seize dagegen ist ein formenreicher, über einen großen Ornamentenschatz verfügender Stil. Allerdings hat er denselben nur in der Innendekoration entfaltet, während das Äußere allmählich mit den einfachsten Mitteln abgefunden wird.

Es ist ein charakteristischer Zug des Rokoko, daß es an den viel verwerteten Akanthusranken jede Erinnerung an das natürliche Wachstum abstreift. Sie hängen einfach aneinander, launenhaft, aber graziös, und kümmern sich nicht im mindesten um irgend eine organische Entwicklung. Ganz anders die Akanthusornamente des Louis seize. Sie entwickeln sich in logischer Weise aus einer Vase oder einem Akanthuskelch und behalten die natürliche Wachstumsrichtung bis zu ihren äußersten Endigungen bei.

Der Akanthus selbst und die Akanthuskelche erinnern mit ihrer reichen Gliederung und dem oftmaligen Übergreifen der Blattlappen einigermaßen an römische Vorbilder. Während diese aber eine Fülle von Kraft und Energie dokumentieren, ist der Akanthus des Louis seize matt und weichlich und seine Teilung durch Blattrippen spärlich. Die Einzelpartien sind breit, die Abspitzungen rundlich. Das starke Einrollen der äußersten Blattlappen fällt ganz besonders auf (Fig. 615). Die Rankenornamente werden meist in vielen Windungen angeordnet, wodurch sie einförmig wirken, namentlich wenn sich ihre Größe und Gestalt wenig ändert. Ganz besonders charakteristisch sind sie dann, wenn für die Umgänge statt der kreisförmigen die elliptische Linie gewählt wird (Fig. 616).

Das Akanthusornament des Louis XVI. kommt fast immer in Verbindung mit naturalistischen Motiven vor (siehe Fig. 615 u. 616). Diese Verbindung ist ganz besonders dann bezeichnend, wenn die einzelnen Rankenwindungen mit großen Sonnen- oder anderen Blumen endigen (siehe Fig. 616).

Eine zweite Gruppe umfaßt das naturalistische Ornament, welches im Laufe der Entwicklung immer mehr zunimmt, so daß zuletzt der leichte Blumenschmuck das stilisierte erheblich überwiegt. Verwendet werden alle möglichen Blatt- und Blütenformen, doch erfreut sich das Eichen- und Lorbeerblatt einer ganz besonderen Wertschätzung. Früchte sind verhältnismäßig selten (Fig. 617). Schon das Rokoko hatte seinen naturalistischen Ornamenten viele Züge der Natur verliehen; der Louis seize ging in dieser Richtung noch erheblich weiter, bis er nahezu bei direkter Nachbildung derselben angelangt war. Aber noch ein anderer Unterschied zwischen den Blumen des Rokoko und denen des Louis seize ist hervorzuheben. Erstere wenden sich neckisch und kokett dem Beschauer entgegen; letztere kehren sich meist von ihm ab, so daß sie mehr oder weniger vom Profile sichtbar sind (siehe Fig. 617).



Fig. 615. Von einem Wandfeld in der Bibliothek Ludwigs XVI. in Versailles.
(Aus Le Musée des arts décoratifs)



Fig. 616. Füllung aus dem Museum für dekorative Kunst in Paris. (Aus Le Musée des arts décoratifs)

Fig. 617. Füllung aus dem Museum für dekorative Kunst in Paris. (Aus Le Musée des arts décoratifs)

Die dritte Ornamentengruppe des Louis seize bildet die „hängende Zier“. Sie ist meist naturalistisch gebildet und schließt den ganzen Apparat allegorischer Embleme in sich ein (Fig. 618).



Fig. 618. Wandfeld aus dem Hotel Rigny in Lyon. (Rouyer)

Die vierte Gruppe umfaßt die außerordentlich beliebten Skulpierungen der Gesimsglieder. Hierher gehören alle antikisierenden Perlschnüre, Eier- und Herzblattstäbe, die in vielen Variationen, aber meist magerer als in der Renaissance, vorkommen. Charakteristisch ist jetzt die häufige Anordnung der „einfachen“ Reihung, d. h. die Wiederholung des gleichen Motivs, die ganz besonders bei den Perlschnüren und Blattstäben beliebt ist (siehe viele frühere Beispiele).

Ferner gehören hierher alle Verzierungen von Rundstäben, alle Laubwulste und Stabbündel. Erstere werden gern in gewundene Bänder mit tiefen Zwischenräumen aufgelöst (Fig. 619

u. 620), letztere mit gekreuzten Bändern oder Lorbeerreisern schraubenförmig umwunden (Fig. 621).



Fig. 619. Von einem Kamin in Fontainebleau. (Pfnor)



Fig. 620. Von einem Panneau in Fontainebleau. (Pfnor)



Fig. 621. Von De Neufforge. (Schoy)

Zu nennen sind auch noch die Meereswellen und Bandgeflechte, welche in der verschiedensten Art vorkommen (Fig. 622).



Fig. 622. Von De Neufforge. (Schoy)

Dem an sich schon großen Motivenreichtum zum Schmucke der Gesimsglieder hat der Stil noch einiges Selbsterfundene hinzugefügt, wie beispielsweise Wechselreihungen von Muscheln und Palmetten mit Lorbeerkränzen umhangen u. a. m. (Fig. 623).



Fig. 623. Von De Neufforge. (Schoy)

An letzter Stelle sind noch die Pfeifenornamente zu nennen (Fig. 624—627), welche in der Kleinkunst oft schraubenförmig

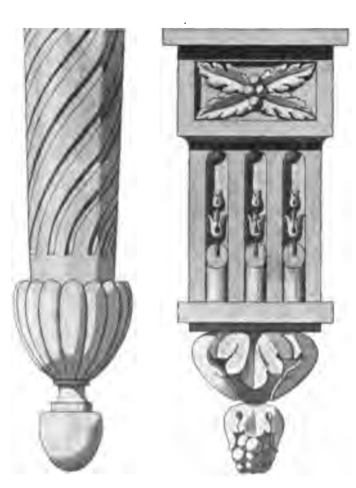






Fig. 624. Aus Fontainebleau. (Pfnor)

Fig. 625. Aus dem Hôtel Roger in Paris. (Rouyer)

Fig. 626. Aus dem Hôtel Vigier in Paris. (Rouyer)

Fig. 627. Aus Fontainebleau. (Pfnor)

gewunden oder mit Scheibchen und Blattkelchen teilweise ausgelegt werden (siehe Fig. 624—627). Das Motiv ging aus dem Louis XIII. und Louis XIV. direkt in den Louis XVI. über.

Das hervorragendste ornamentale Schmuckstück des Stils ist der aus Lorbeer- oder Eichenblättern gewundene Laubkranz. Er hat fast überall einen nahezu kreisförmigen Querschnitt, der gegen die beiden Enden geringer wird, und eine sehr wenig gegliederte Grenzlinie. Fast ohne Ausnahme ist er deutlich sichtbar an Nägeln aufgehängt und immer mit Bandschleifen und flatternden Bändern in Verbindung gebracht.

Angeordnet wird er überall dort, wo sich nur einigermaßen die Möglichkeit ergibt; so in Friesen und Füllungen, an Bogengesimsen und Fensterrahmen, an Konsolen und Kapitälern (siehe viele vorstehende Beispiele) und zahllos oft an den Werken der Kleinkunst. Als Wechselform erscheint die Draperiegirlande, die erstmals von Jacques Ange Gabriel (gestorben zu Paris 1782) an einem Pariser Monumentalbau (Garde-meubles) angewendet wurde (siehe Fig. 540 u. 594).

XXVI. Der Empire (Napoleonsstil).

Das Formenwesen des Louis seize ging langsam und allmählich in das des Empire über, welcher unter Napoleon seine ausgesprochenste Eigenart erhielt.

Dieser Umstand bringt es mit sich, daß das Ende des einen oder der Anfang des anderen Stiles nicht wohl mit einer Jahreszahl zu fixieren ist.

In Frankreich schiebt man zwischen beide Perioden noch eine vermittelnde ein, welche dort als Stil des „Directoire“ bezeichnet wird. Diese Benennung ist von dem „Direktorium“ hergeleitet, welches zwischen 1795 und 1799 die höchste Staatsgewalt und oberste Regierungsbehörde Frankreichs bildete.

In Deutschland betrachtet man den Stil meistens mit dem Todesjahre Ludwigs XVI. und seiner Gemahlin Marie Antoinette (1793) als beendet. Besser wäre es, die neunziger Jahre als die Zeit des vollständigen Erlöschens des Louis seize oder als die vorbereitende Periode des Empire aufzufassen.

Der Louis seize war hervorgegangen aus der Begeisterung für die römische Antike; der Empire ist die Rückkehr zur griechischen, allerdings in der geistlosen Auffassung des damaligen Zeitalters.

Schon geraume Zeit vor seinem Beginn wurde durch literarische Erzeugnisse das Interesse des französischen Volkes auf Griechenland hingelenkt, welches als Vorbild aller Tugenden und Vollkommenheiten gepriesen wurde (Fénelon † 1794). Andere predigten dann die Rückkehr zur „edlen Einfachheit“ (Rousseau † 1778) und lehrten, „daß die Schönheit der Baukunst vornehmlich auf den Proportionen beruhe, die auch ohne Zieraten ein Gebäude schon schön machen“ (Krubsacius † 1790).

Auf diese Weise wurden der Wiedergeburt der griechischen Antike die Wege geebnet, in der allein sich alle angestrebten Vorzüge — Vollkommenheit und edle Einfachheit — und alle ewig gültigen Schönheitsgesetze vereinigten.

Der Empire hatte sich demnach ein hohes Ziel gesteckt. Er wollte die griechische Kunst mit all ihren herrlichen Blüten wieder zu neuem Leben erwecken. Tatsächlich hat er auch in Frankreich manches Werk geschaffen, durch das entschieden ein Zug des Großartigen und Monumentalen geht. Die aufrichtige Begeisterung hat im Vereine mit den reichlichen Geldmitteln des Staates und den oft bedeutenden Dimensionen der Bauschöpfungen das zustande gebracht. Aber auf den Privatbau übertragen oder in andere Länder verpflanzt hat dieser Stil allen und jeden Reiz verloren und einen Ausdruck der Kälte und Nüchternheit angenommen, der den damaligen Tiefstand des Formgefühles aufs deutlichste bekundet.

Am Äußeren schreitet die bisherige Verarmung weiter. Die Hauptgesimse bleiben zwar erhalten, werden aber nur noch in seltenen Fällen dreiteilig gebildet. Am häufigsten ist der einfache Kranz mit (Fig. 628) oder ohne Balkenkonsolen unter der Platte (Fig. 629).

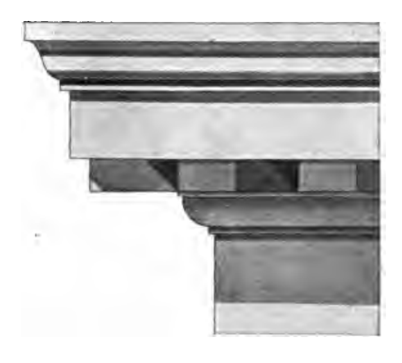


Fig. 628. Von einem Privathause in Ulm.

(Nach Photographie)



Fig. 629. Vom Albertinum in München.

(Nach Photographie)

Die Balustrade über dem Hauptgesims — das letzte Motiv aus dem großen Formenschatz der italienischen Renaissance — wird jetzt auch hinausgedrängt, da sie der angestrebten Ruhe und Größe der griechischen Antike nicht entsprechen konnte.

Dafür fand im Empire der antike Dreiecksgiebel außerordentlich häufige Verwertung, so daß er zu einem untrüglichen Wahrzeichen des Stiles wurde (Fig. 630).

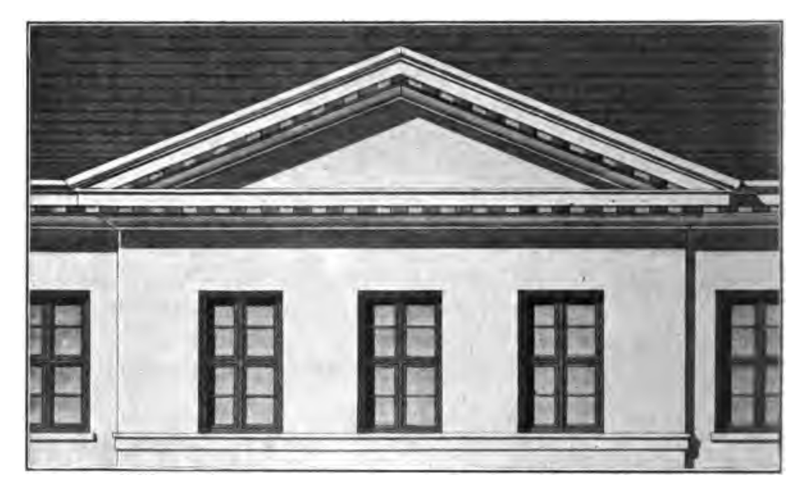


Fig. 630. Von einem Privathause in Ulm, jetzt abgebrochen.
(Nach Photographie)

Das Dach ist in den meisten Fällen ziemlich flach und wie die Dachfenster ohne jede Ausstattung mit Schmuckformen. Nur in seltenen Fällen zeigt es als letzten Überrest des Barockstiles eine gebrochene Linie, die übrigens mit der fortschreitenden Vereinfachung bald verschwindet.

An den Wandflächen haben sich während der neunziger Jahre noch die einfachen vor- oder zurückgesetzten Füllungen unter den Fenstern erhalten; allerdings fehlt ihnen jetzt durchwegs das ausgesprochenste Stilmerkmal des Louis seize — der hängende Laubkranz, welcher schon mit dem Tode Ludwigs XVI.

verschwunden war (Fig. 631 u. 632). Mit dem Eintritt des Empire an der Wende des Jahrhunderts verschwand auch noch dieser letzte Rest des Wandschmuckes.

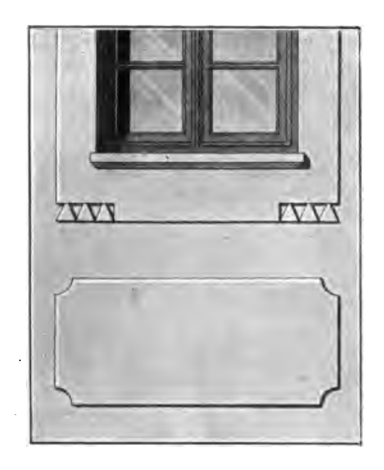


Fig. 631. Von einem Privathause in München.
(Nach Photographie)

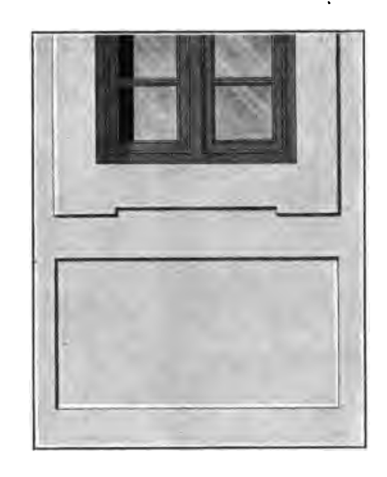


Fig. 632. Von einem Privathause in München.
(Nach Photographie)

Ordnungen zur Gliederung der Außenwand waren schon im Louis seize sehr selten. In der Übergangsperiode kommen höchstens noch wenig vortretende, aber verhältnismäßig breite Lisenen vor. Im Empire verschwinden auch diese. Zwar entstehen innerhalb der Empirezeit einzelne Bauwerke, deren Außenwände mit Pilastern gegliedert sind, die regelmäßig über dem Erdgeschoß angeordnet werden. In solchen Fällen sind die Fensterlichtlinien meist mit profilierten Rahmen umschlossen und mit Horizontalgesimsen oder antiken Dreiecksgiebeln gekrönt.

Für derartige Werke ist die Bezeichnung „Empire" durch nichts gerechtfertigt, da sie von den charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Stiles nichts enthalten. Nur etwa vorkommende, ganz in geometrischen Formen gehaltene Eisengitter verraten ihre Entstehungszeit. Am besten ist es, die wenigen derartigen Schöpfungen kurz als „neuklassisch" zu bezeichnen.

Die Fensterlichtöffnungen hatten bereits im Louis seize vorwiegend rechteckige Form; im Übergangsstil und Empire ist das nahezu ausschließlich der Fall. Ihre Schmuckformen hatte schon der Louis seize so lange vereinfacht, bis nichts mehr übrig war als ein glatter Rahmen mit einem mageren Schlußstein und einer dürftigen Brüstung. Jetzt fiel auch noch der erstere und mit ihm der letzte Rest etwa noch vorhandener ornamentaler Ausschmückung. Nur die Brüstung, die durch angesetzte Tropfen als „hängend“ charakterisiert ist, hat sich noch erhalten (Fig. 633 u. 634).

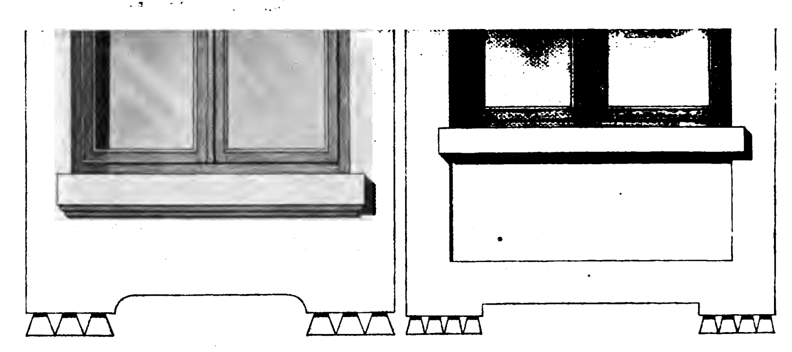


Fig. 633. Von einem Privathause in München. (Nach Photographie)

Fig. 634. Desgleichen. (Nach Photographie)

Mit der fortschreitenden Verarmung gab man dann zuerst die Tropfen auf und vereinfachte die Form der Brüstungsfläche (Fig. 635 u. 636);

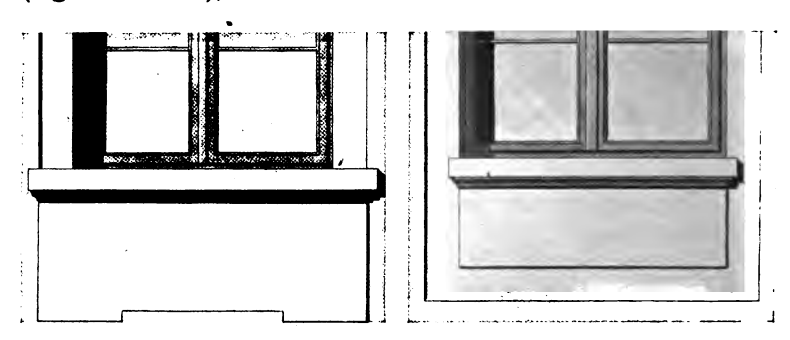


Fig. 635. Von einem Privathause in München. (Nach Photographie)

Fig. 636. Desgleichen. (Nach Photographie)

dann fiel diese selbst, so daß nur noch ein glattes Band, zuerst mit, dann ohne Tropfen, die Lichtöffnung auf allen Seiten umsäumt (siehe Fig. 631 u. 632).

Aber auch dieses wenige vermochte das matt gewordene Formgefühl nicht mehr zu ertragen. Man drängte deshalb auch noch den Rahmen hinaus, so daß beim Eintritt des Empire nur noch die reine Werkform des Fensters übrig blieb (siehe Fig. 630).

Wollte der Stil einzelne Fenster an bedeutenderen Bauschöpfungen reicher ausstatten, so bediente er sich entweder einer horizontalen oder einer giebelförmigen Bekrönung. Beide ruhen auf schweren Balkenkonsolen und zeigen deutlich, wohin das Streben nach „edler Einfachheit" führte.

Die Horizontalverdachung besteht jetzt aus einer massiven Platte mit krönendem Kopfband, über dem allenfalls noch ein Halbkreisgiebel der einfachsten Form angebracht sein kann (Fig. 637). Der Dreiecksgiebel wird nicht mehr mit Horizontal- und Giebelgesims, sondern als voller Körper gebildet, an dessen Fußpunkten kleine Palmettenumrisse angeordnet werden (Fig. 638). Diese Formen sind nur dem Empire eigen und deshalb für ihn besonders charakteristisch.

Der volle Giebel hat auch am Mobiliar und sehr häufig an Grabmonumenten Verwendung gefunden, wo die Eckakroterien meist zu bedeutender Größe anwachsen.



Fig. 637. Von einem Privathause in Ulm, jetzt abgebrochen.

Fig. 638. Desgleichen.

(Nach einer Photographie im Besitze des Herrn Generals von Hagen)

Eine ebenfalls nur selten vorkommende Bereicherung konnte das rahmenlose Fenster noch durch ein über ihm angebrachtes Palmettenband erhalten, welches deutlich den neuen Stil verkündigt (Fig. 639).



Fig. 639. Vom Albertinum in München.
(Nach Photographie)

Die Lichtöffnungen für Türen und Tore haben häufig noch den halbkreisförmigen Abschluß beibehalten. Korb- und Segmentbogen verwertet der Empire nicht mehr; sie waren schon während der Übergangsperiode verlassen worden. Den einzigen Schmuck der Lichtöffnung bildet dann und wann noch ein vollkommen glattes Bogengesims mit einer ebensolchen Rückenleiste (Fig. 640); vielfach fällt auch noch diese ärmliche Ausstattung weg, so daß, wie bei den Fenstern, nur die nackte Werkform übrig bleibt.

Der äußerste Schritt, der durch den Anschluß an das Griechische veranlaßt war, bestand auch hier in dem Hinausdrängen des Bogens, so daß Tore und Türen ebenfalls die rechteckige Form annahmen (Fig. 641).

Fig. 640. Von einem Privathause in Ulm (jetzt abgebrochen).
(Nach einer Photographie im Besitze des Herrn Generals von Hagen)

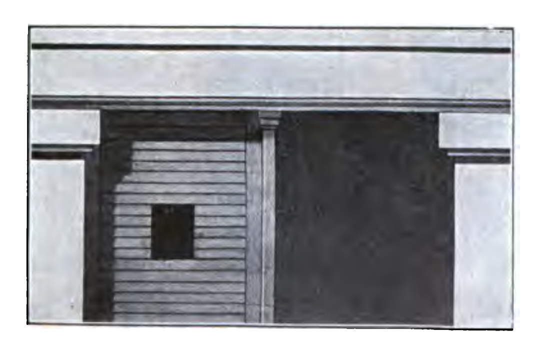


Fig. 641. Von einem Privathause in Ludwigsburg.
(Lambert und Stahl)

Von Stützenformen hat der Empire am Äußeren nur noch die Konsole und die Säule verwertet. Erstere ist fast ausnahmslos als Balkenkonsole gebildet, bleibt aber ohne krönende Glieder (siehe Fig. 628, 637 u. 638).

Die Säule ist stets nur die fußlose griechisch-dorische. Vereinzelt erhält sie noch ihre charakteristische, in scharfen Graten zusammenstoßende Kannelierung (Fig. 642); im allgemeinen aber ließ man den Stamm glatt, da auch die Kannelierung, obwohl gut griechisch, dem tiefgesunkenen Formgefühl als unnützer Aufwand erschien (Fig. 643 u. 644).

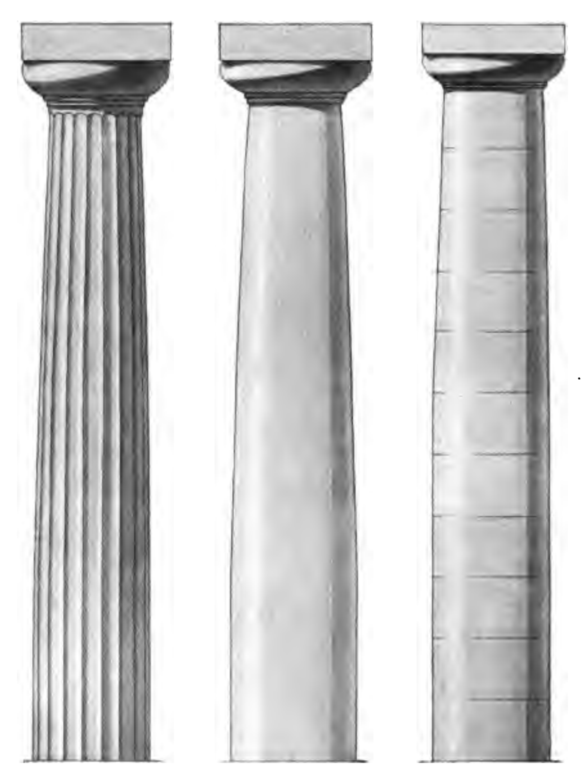


Fig. 642. Von einem Torhäuschen in Karlsruhe.

Fig. 643. Aus der Theresienstraße zu Nürnberg.

Fig. 644. Vom Torhaus in Kassel.

(Alle drei Beispiele nach Lambert und Stahl)

So hatte man die in den Satzungen der Pariser Bauakademie geforderte Reinigung der Architektur so lange fortgesetzt, bis alles, was früher für schön galt, hinausgedrängt und von dem großen Reichtum der Renaissance nichts mehr übrig war als die nackte, schmucklose Werkform mit dürftigem Hauptgesims und kahlen, rahmenlosen Fenstern.

Damit war die ganze rücklaufende Bewegung, die schon zu der Zeit begann, als man anfing, die Architektur in feste Regeln und Gesetze einzuzwängen, zu Ende.

Es ist gewiß bezeichnend für das Formgefühl der damaligen Zeit, daß die nüchternsten Werke die meiste Bewunderung erregten. Gerade sie galten als die höchsten Leistungen der Architektur und vorzugsweise als diejenigen Schöpfungen, welche das angestrebte hohe Ziel bereits erreicht und wieder zur „edlen Einfachheit" der griechischen Antike zurückgekehrt waren.

In Frankreich sank das Formgefühl nicht auf den gleichen Tiefpunkt herab wie in Deutschland. Manches während des Napoleonischen Kaiserreiches entstandene Werk ist noch verhältnismäßig reich und ein Beweis dafür, daß man den letzten Schritt auf der rückwärts führenden Bahn — das vollständige Verlassen des Römischen — nicht immer und überall unternommen hat.

Die Innendekoration ist ernst, in den vornehmen Räumen aber immerhin noch reich; in den einfachen entspricht sie allerdings ganz der Dürftigkeit des Äußeren. Die Wandflächen werden nur noch bei reichster Ausstattung mit Pilastern gegliedert; diese haben stets einfache, mit griechischen Palmetten geschmückte Kapitäle, vollständig glatte Schäfte und keine eigene Fußbildung (Fig. 645). In einfacheren Räumen sind die Pilaster nur aufgemalt. In beiden Fällen ist ihre größere Schaftbreite charakteristisch (s. Fig. 645).

Den häufigsten Wandschmuck bilden jetzt antik gemusterte, von Bordüren eingefaßte Stoffe, welche entweder die ganze Wand decken oder nur bis zum niederen Täfelwerk reichen (Fig. 646 und 647).



Fig. 645. Aus dem Schlosse Wilhelmshöhe bei Kassel.
(Luthmer)



Fig. 646. Schlafzimmer des Königs im Residenzschlosse zu Würzburg. (Phot. Gundermann, Würzburg)



Fig. 647. Schlafzimmer der Königin im Residenzschlosse zu Würzburg. (Phot. Gundermann, Würzburg)

Häufig sind diese Stoffe straff gespannt (s. Fig. 646 u. 647), vielfach werden sie aber auch in steife senkrechte Falten gelegt, so daß sie einigermaßen an die scharfe Kannelierung der griechisch-dorischen Säule erinnern (Fig. 648).

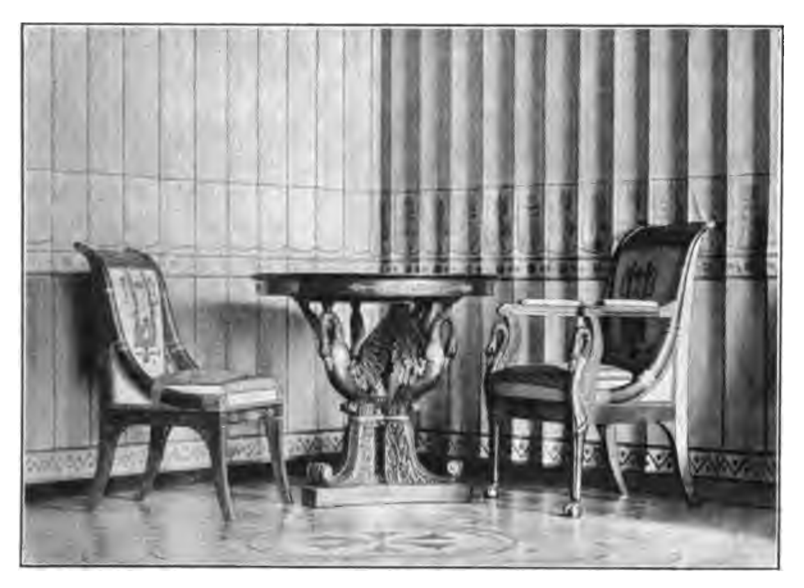


Fig. 648. Aus dem Königlichen Residenzschlosse zu Würzburg.
(Luthmer)

In der bürgerlichen Wohnung sind wirkliche Stoffbezüge an den Wänden selten; in den meisten Fällen begnügte man sich mit einer aufgemalten Imitation, wenn man nicht vorzog, die Wand überhaupt nur mit einem gleichmäßigen, hell gehaltenen Ton zu streichen.

Den oberen Wandabschluß bildet ein Gesims, welches in Prunk- und Repräsentationsräumen immer noch dreiteilig gebildet ist. In diesem Falle hat sich auch der skulpierte Schmuck der gekrümmten Gesimselemente erhalten, ebenso die liegenden Konsolen unter der Kranzplatte und die Ausstattung der Friesfläche mit fortlaufendem, aber einförmigem Ornament (s. Fig. 647).

Direkt unter dem Hauptgesims wird öfters eine Draperie-Girlande mit sorgfältig gelegten Falten angeordnet (s. Fig. 647); reichliche Verwendung textiler Stoffe in vornehmen Räumen gehört überhaupt zu den Eigentümlichkeiten des Stiles. Bei aufgemalter Architektur an den Wänden wird selbstverständlich auch das Hauptgesims in Farbe hergestellt, erhält aber dann selten strenge Formen. In den einfachsten Räumen ersetzte man dasselbe meist durch einen einfachen farbigen Streifen.

Die Decke ist im Empire stets die horizontal gespannte und ruht entweder direkt auf dem Hauptgesims (s. Fig. 647) oder ist durch eine kleine Hohlkehle von demselben getrennt (s. Fig. 646).

Ihren Schmuck erhielt sie entweder durch Stuckornamente oder durch ornamentale Malerei, wobei stets an dem Grundsatz festgehalten wurde, daß sie nicht überladen sein und möglichst leicht und hell gehalten werden sollte. Stuck ist nur in den reichsten Räumen und auch hier nur zur Umränderung des Deckenfeldes (Fig. 649) oder zur Bildung von Mittelrosetten verwendet worden (Fig. 650).



Fig. 649. Aus dem Schlosse Hürbel in Württemberg.
(Paulus)



Fig. 650. Aus dem Schlosse Wilhelmshöhe bei Kassel.

(Luthmer)

Eine gern verwertete, vom Louis seize übernommene Decke zerlegt die horizontale Ebene in ein großes Mittelfeld und in eine Anzahl kleiner Seitenfelder.

Zu ihrer Trennung dienen entweder leicht profilierte plastische, in anderen Fällen aber auch nur aufgemalte Stuckleisten. Die kleinen Felder erhielten in ihrem leicht abgetönten Grund plastische oder gemalte Dekoration, von denen die erstere stets in sehr flachem Relief, die letztere meistens Ton in Ton gehalten ist.

Die zur Verwendung gelangten Motive waren zum Teil dem ornamentalen Formenschatz des Stiles entnommen, zum Teil verwertete man kleine figürliche Kompositionen; vielfach bildeten Medaillons den einzigen Schmuck (s. Fig. 646 u. 647). Das große Mittelfeld erhielt bei dieser Deckenteilung stets ein aufgemaltes, fächerförmig ausgebreitetes „Faltenornament", welches stets von einer Bordüre eingefaßt wurde und durch Abschattierung ein ähnliches Aussehen erhielt wie die in senkrechte Falten gelegten Wandbespannungen oder deren Imitationen. Jedes einzelne Fächerblatt wurde selbständig geschmückt, wobei der ganze Reichtum der pompejanischen Dekorationskunst an zierlichen Ornamentformen und niedlichen, jede Erinnerung an die Wirklichkeit ausschließenden Gegenständen und Geräten zur Verwendung kam (s. Fig. 646 u. 647). Das Faltenornament wird auch in plastischer Ausführung an Türfüllungen und dergleichen verwertet.

In der bürgerlichen Wohnung bestand die Deckendekoration meist nur aus einer mit Linien hergestellten Umränderung und einer grau in grau gemalten Mittelrosette; vielfach fehlt auch noch diese.

Die Ornamentik des Empire muß immer noch eine reiche genannt werden, wenn sie auch nur mehr in den Innenräumen der vornehmen Gesellschaft Verwendung gefunden hat. Sie setzt sich zusammen aus einigen Überresten der vorausgegangenen Periode und dem neu aufgenommenen, für den Stil besonders charakteristischen Formenschatz der griechischen Antike.

Dem Louis seize entstammen die verschiedenen Reihungen zum Schmuck der Gesimselemente und die fortlaufenden Rankenornamente mit ihrer ermüdenden Wiederholung des gleichen Motives (siehe den Fries in Fig. 647). Für den Empire sind sie besonders mit Beimischung von Palmwedeln und Lorbeerzweigen charakteristisch (siehe Fig. 645).



Fig. 651. Aus dem Königlichen Residenzschlosse zu Würzburg.
(Luthmer)

Auch die Eichen- und Lorbeerzweige, die vielfach zu Kränzen geflochten werden, stammen aus dem Louis seize, doch sind letztere jetzt lockerer und im Umriß weniger geschlossen als die Laubkränze der vorausgegangenen Periode (Fig. 652; siehe auch Fig. 651).



Fig. 652. Bronzeornament von einer Standuhr im Königl. Residenzschlosse zu Würzburg. (Luthmer)

Der griechischen Antike entnommen sind die Palmblätter (siehe Fig. 651, ebenso den Pilasterschmuck in Fig. 645) und Palmetten aller Art (s. Fig. 639), die Lotoskelche (s. Fig. 639) und Rosetten (s. Fig. 649) und die vielverwerteten volutenförmigen Ranken (s. Fig. 649); auch der Akanthus fehlt nicht, wenn er auch die teilweise einander überdeckenden Blattlappen des Römischen öfter als die vollständig ausgebreiteten des Griechischen zeigt.

Diese Motive werden nach griechischem Vorbilde am häufigsten zu einfachen oder Wechselreihungen zusammengestellt (s. Fig. 639), kommen aber auch in Verbindung mit den beliebten Volutenranken als fortlaufende Ornamente vor (s. Fig. 649). Die Ornamente des Empire sind nicht immer reine Pflanzenornamente; vielfach sogar werden in dieselben menschliche Gestalten, phantastische Tierfiguren und leblose Gegenstände verschiedener Art verflochten.

Auch die sinnbildliche Darstellung (Allegorie) spielt eine Rolle; d. h. man liebte es, Zweck und Bestimmung eines Objektes durch ein passend ausgewähltes pflanzliches oder figürliches Motiv zu veranschaulichen. So finden sich beispielsweise Mohnranken als Sinnbild des Schlafes (auch des ewigen) an einem Ruhebette, Siegeskränze und Trophäen im Zimmer eines Feldherrn usw.

Die gesamte Dekoration der vornehmen Innenräume zeigt eine einheitliche, wenn auch bescheidene Farbenwirkung mit aus-

gesprochener Betonung von Weiß und Gold. Dazu gesellt sich die strengste Symmetrie, die nicht allein den Schmuck beherrscht, sondern auch auf die Anordnung des Mobiliars ausgedehnt wird. Dieses selbst hat im Empire bedeutende Wandlungen durchgemacht und ist dadurch in hohem Grade charakteristisch geworden.

Im Louis seize verlieh der Anklang an den antiken Formenschatz dem Möbel immerhin noch eine gewisse Zierlichkeit und Anmut, wenn auch seine praktische Verwendbarkeit nicht allzu viel Vertrauen erwecken konnte. Im Empire ist dieser Anklang zur Karikatur geworden. Zwar huldigt das Möbel jetzt ausschließlich dem Kultus des Zweckmäßigen, aber es wird schwerfällig, steif und unkünstlerisch. Über diese Mängel vermögen auch die reichlich angebrachten Bronze-Appliken mit Medaillons und Karyatiden nicht hinwegzutäuschen, ja sie lassen vielfach Zweifel aufkommen, ob die Dekoration des Möbels wegen geschaffen wurde oder umgekehrt. Wie schlimm es in damaliger Zeit um das künstlerische Vermögen stand, beweist nichts deutlicher als das Mobiliar des Bürgerhauses, das mit seinen plumpen Massen und mageren Metallteilen nahezu nichts mehr bietet als die rohe Werkform, welche nur und ausschließlich der Zweckmäßigkeit zu dienen hat.

In Frankreich gesellte sich dann zu dem antiken Taumel infolge der ägyptischen Expedition Bonapartes noch eine geschmack- und kritiklose ägyptisierende Manier, die rasch allen ornamentalen Geschmack vernichtete und in Verbindung mit dem fortgesetzten Streben nach Vereinfachung die frühere Kunst des Ebenisten in kurzer Zeit gründlich zerstörte.

* * *

Der Empire endet in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts und mit ihm die ganze Entwicklung, welche mit der griechischen Kunst begann und nur durch das Mittelalter unterbrochen wurde. Was nach ihm kam, ist nicht das Aufblühen einer neuen Architektur, sondern zunächst ein mehr oder weniger mißglücktes Versuchen, durch Zusammenmischen verschiedener Formen und Formgedanken einen neuen Stil zu erfinden. Nach der Erfolglosigkeit dieser Bemühungen begann dann die bis zum heutigen Tage andauernde, persönlich gefärbte Wiederholung der einzelnen Stile, vom Romanischen angefangen bis zum Empire.

Erklärung der im Texte vorkommenden Fachausdrücke.

(Vergleiche hierzu die Erklärung im I. Teil.)

---

1. *Architrav:* Direkt auf den Säulen liegender Hauptbalken. Ist im Dorischen glatt, sonst immer in zwei bis drei von oben nach unten etwas zurücktretende Flächen geteilt. Man nennt diese „Blätter". Hierin liegt vielleicht eine Erinnerung an den früheren Holzbau, wo wegen Mangel genügend großer Werkhölzer der Hauptbalken aus mehreren Teilen zusammengesetzt werden mußte, die wegen des Wasserablaufes von oben nach unten etwas zurücktreten (siehe Fig. 25 u. 26).
2. *Attika:* Niederer Aufbau über dem Hauptgesims, von den Römern eingeführt und hauptsächlich an Triumphbogen verwendet.
3. *Baluster:* Gedrehter Körper mit reichem Umriß und Fuß- und Kapitälgesims; dient zur Herstellung von Geländern und Brüstungen aller Art; an die Wand gestellt, was in der Renaissance häufig, heißt er „Wandbaluster".
4. *Banksockel:* Unterster Gebäudeabschluß in Form einer stark vortretenden Bank; nur an florentinischen Frührenaissance-Palästen (siehe Fig. 85).
5. *Basilikale Anlage:* Gebäudeform mit hohem Mittelschiff und niederen Seitenschiffen. Ersteres erhält ein Satteldach, letztere erhalten Pultdächer, d. h. Dächer, welche sich von der Umfassungsmauer zur Mittelschiffmauer emporziehen.
6. *Bogenstellung:* Reliefordnung mit weitgestellten Stützen, zwischen denen die Wandfelder mit großen Bogen durchbrochen sind. Eine Zusammenstellung, die erstmals von den Römern vorgenommen wurde.
7. *Bogenstirne:* Die Vorderflächen oder Steinhäupter aller Keilsteine, aus denen der Bogen besteht. Sind diese an der Vorderfläche rauh, so heißt der Bogen „bossiert" (siehe Fig. 105).
8. *Bossenquader oder Bossensteine:* Hausteine, welche nur an den Seiten glatt abgearbeitet, an den Vorderflächen aber rauh gelassen werden (siehe Fig. 105). Finden sich in vielen Abstufungen. Heben die einzelnen Werkstücke hervor, wodurch die Wandfläche kräftig und widerstandsfähig erscheint.
9. *Eierstab:* Beliebte Schmuckform für Viertelstäbe. Besteht aus aneinander gereihten sogenannten Eiformen mit kräftigen Einfassungen, zwischen welche Pfeilspitzen gestellt sind. Die abstrakte Form läßt auf ein sehr hohes Alter des Motives schließen. Im Griechisch-Dorischen ist der Eierstab aufgemalt, sonst plastisch (s. Fig. 36—39).

10. *Fenstergurte:* Gesims an der Unterkante des Fensters, aus wenigen Elementen bestehend (siehe Fig. 232).
11. *Fries:* Mittlerer Gesimshauptteil, häufig geschmückt; vielleicht infolge der Verkleidung der Hirnholzflächen der Deckenbalken entstanden (siehe Fig. 51 u. 52).
12. *Füllungsgesims:* Profilierte, das Füllungsfeld umsäumende Leisten (siehe Fig. 114).
13. *Gekuppelte Säulen:* Paarweise angeordnete Säulen; auch gekuppelte Pilaster kommen vor (siehe Fig. 109).
14. *Gereihtes Ornament* — kurz „Reihung" genannt: Aneinanderstellen gleicher Elemente, z. B. gleicher Perlen an einer Schnur. In diesem Falle heißt die Reihung „einfach" (siehe Fig. 46); wechselt in gleichen Intervallen noch ein anderes Element mit ersterem ab, so heißt die Reihung „alternierend" oder „Wechselreihung" (siehe Fig. 47—49).
15. *Gestemmte Arbeit:* Aus Rahmen und Füllungen bestehende Konstruktion des Schreiners; bereits im Spätgotischen am Täfelwerk und Mobiliar aufgetreten (siehe Fig. 137).
16. *Giebeldach oder Satteldach:* Zwei von den Langseiten aufsteigende Flächen, welche oben — im First — zusammenstoßen (s. Fig. 161).
17. *Herzblattstab:* Gereihte Blätter zum Schmuck für Karnies- und Kehlleisten. Im Griechisch-Dorischen aufgemalt, sonst plastisch (siehe Fig. 40—43).
18. *Kämpfer:* Das vortretende Gesims eines Pfeilers, auf dem der Bogenfuß aufsitzt (siehe Fig. 88).
19. *Kartusche:* Rahmenartige Einfassung besonders für Wappen, Inschriften usw. Viel verwertet von der Renaissance und dem Barockstil; im Rokoko zur Muschel umgebildet, daher die Bezeichnung „Muschelkartusche" (siehe Fig. 403 u. 404).
20. *Kassetten:* Vertiefte, rechteckige oder polygonale Felder, wahrscheinlich am Holzbau entstanden (siehe Fig. 134 u. 135).
21. *Kolossalordnungen:* Stützen, welche mit Einschluß ihrer Gebälke die Stockwerkshöhe übertreffen (siehe Fig. 116 u. 117).
22. *Komposit-Kapitäl:* Verbindung des korinthischen Kapitäls ohne Eck- und Mittelranken mit dem jonischen Volutenkapitäl. Neuzusammenstellung der Römer (siehe Fig. 247).
23. *Kopfband:* Krönendes Leistchen des Architravs. Im Dorischen nur aus Platte, sonst aus Platte und skulpiertem Karniesleistchen bestehend (siehe Fig. 31 u. 32).
24. *Korinthisches Kapitäl:* Von Blätterreihen umgebene, kelchförmige Grundform; schon in Ägypten und Westasien vorkommend; von den Griechen aufs höchste ausgebildet und mit geschweifter, profilierter Deckplatte versehen (siehe Fig. 265).
25. *Kranzplatte:* Hauptteil des Gesimskranzes, von einigen Gliedern unterstützt und von einer Traufrinne gekrönt. Ist wie alle wesentlichen Bestandteile des Gesimses aus dem Holzbau und zwar durch Nachbildung der über den Deckenbalken befindlichen Dielenlage entstanden (siehe Fig. 26).
26. *Kröpfung* oder *Verkröpfung:* Vor- und Zurückspringen irgend eines Gesimszuges; im Griechischen unbekannt, von den Römern eingeführt, im Barockstil am häufigsten verwertet (siehe Fig. 57).

27. *Lagerfugen:* Die horizontalen Fugen des Mauerwerkes (s. Fig. 59).
28. *Lambrequin:* Zacken- und Bogenbehänge an Gardinenstangen (siehe Fig. 463). Im Ornament vielfach in verschiedenem Material nachgebildet.
29. *Leibung:* Rechtwinklig oder segmentförmig an die Mauerflucht stoßende Innenseite der Mauerpfeiler (siehe Fig. 115).
30. *Metopen:* Zwischenräume zwischen den Deckenbalken; im Holzbau wahrscheinlich ausgemauert. Meist mit Schmuck versehen (Fig. 67).
31. *Ohren:* Seitliche Vorsprünge an den Rahmengesimsen der Fenster und Türen. Entstanden durch das Vortreten des horizontalen Sturzes über die schmucklosen Pfeiler an den Gewänden (siehe Fig. 228 u. 229).
32. *Palmette:* Palmblattähnliches Ornament, schon im Assyrisch-Babylonischen häufig vorkommend und von hier in den griechischen Stil übergegangen, für den es besonders charakteristisch ist (s. Fig. 150).
33. *Perlschnur:* An einer Fessel aufgereihte Perlen, teils von gleicher Form, teils mit länglichen sogenannten „Langrund" abwechselnd. Auch kleine Scheibchen, ihre Ränder nach außen kehrend, wechseln mit „Langrund"; man nennt sie „Disken" (siehe Fig. 46—49).
34. *Pfeifenornament:* Reihung im Querschnitt halbkreisförmiger Rinnen oder Kanäle (siehe Fig. 387, 388). Bei Säulen heißt diese Schmuckform „Kannelierung" (siehe Fig. 275, 276).
35. *Postament:* auch Säulenstuhl; Unterlage für Stützen aus Schaft, Deck- und Fußgesims bestehend (siehe Fig. 244).
36. *Reliefordnung:* Stützen an eine Wand gelehnt mit darüber befindlichem Gebälke, zum Unterschiede von Freiordnungen, d. h. freistehenden Säulen mit Gebälk (siehe Fig. 116 u. 117).
37. *Risalit:* Vorspringender Teil eines Gebäudes. Mittelrisalit, wenn die Mittelpartie, Eckrisalite, wenn die Ecken vortreten. Erhalten letztere selbständige Dächer, so heißen sie „Pavillons" (siehe Fig. 159 u. 373).
38. *Rustika:* Mauerwerk, welches aus Bossensteinen besteht. In diesem Falle wird die Mauer als „rustiziert" bezeichnet (siehe Fig. 105).
39. *Skulpierung:* Plastische Verzierungen an den Gesimsgliedern, z. B. Eier- und Blattstäbe (siehe Fig. 36—43).
40. *Stirnlinie des Bogens:* Direkte Begrenzungslinie der Lichtöffnung; *Rückenlinie:* äußerste Linie des Bogengesimses (s. Fig. 88 u. folgende).
41. *Stoßfugen:* Die senkrechten Fugen des Mauerwerkes (siehe Fig. 92).
42. *Sturz:* Der die Lichtöffnung in ihrem Oberteil unmittelbar begrenzende Träger. Beim Rechteckfenster ist derselbe horizontal, in den anderen Fällen kreissegment- oder korbbogenförmig (siehe Fig. 210—213).
43. *Triglyphen:* Im Holzbau vermutlich Verkleidungen der Hirnholzflächen der auf dem Architrav liegenden Deckenbalken mit metallüberzogenen Brettern oder gebrannten Tonplatten. Die Abkantungen und Einschnitte (Schlitze) erklären sich, wenn man (mit Göller) annimmt, daß die Deckenbalken nicht aus einem Werkholz bestanden, sondern aus drei schmalen, aber hochkantig gestellten Hölzern unter Einhaltung kleiner Zwischenräume zusammengesetzt waren. Im Steinbau wären dann die Triglyphen nichts anderes als die Übertragung der früheren Holzkonstruktion (siehe Fig. 67).

44. *Tropfen:* Kleine, kegelförmige Körper, vielleicht als Nachbildung von vergoldeten Metallstiften, welche mit dem Tropfenleistchen zur Befestigung der Deckenbalken dienten. Ihre Anzahl beträgt im Griechischen immer sechs, was offenbar mit der wahrscheinlichen Dreiteilung der Deckenbalken zusammenhängt (siehe Fig. 67—69).
45. *Tropfenleisten:* Kleines Leistchen unter dem Kopfband des Architravs; wahrscheinlich eine Konstruktion des Holzbaues, die (nach Göller) dem Ausweichen des Holzgezimmers vorbeugen sollte (siehe Fig. 68 u. 69).
46. *Trophäen:* Dekorative Zusammenstellung von Waffen, Geschützen, Fahnen, Standarten usw. (siehe Fig. 94).
47. *Verzahnung:* Rechtwinkliges Ineinandergreifen von Quadern (siehe Fig. 205).
48. *Volute:* Spiral- oder schneckenförmige Linie. Im griechischen Ornament sehr häufig, ebenso an Konsolen. Bildet auch den charakteristischen Teil des jonischen Kapitäles. In dieser Anwendung ist das Motiv sehr alt, doch ist noch nicht aufgeklärt, wie es zur Bekrönung auf die Säule kam. Doppelvolute ist Verbindung zweier Spirallinien, hauptsächlich an Konsolen (siehe Fig. 253—255 u. 327—329).
49. *Walmdach:* Ein mit vier Flächen abfallendes Dach, von denen die zwei auf den Frontmauern ruhenden einen First bilden (siehe Fig. 442).
50. *Zahnschnitte:* Im Holzbau die Stirnseiten der Deckenhölzer, die im Steinbau immer feiner wurden (siehe Fig. 19 u. 20).
51. *Zeltdach:* Pyramiden- oder Kegelform über quadratischem oder kreisrundem Grundriß (siehe Fig. 438).

Verzeichnis der Quellenwerke.

1. *Baumann, L.,* und *Breßler, E.,* Barock.
2. *Bäumer, W.,* Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart.
3. *Bischof* und *Knochenhauer,* Die italienische Renaissance.
4. *Cuvilliés, F.,* Livre de Cartouches propres a divers usages réguliers etc.
5. *Dietrich, Dr. W.,* Beiträge zur Entwicklung des bürgerlichen Wohnhauses in Sachsen.
6. *Dohme, R.,* Barock und Rokokoarchitektur.
7. *Dollinger, N.,* Reiseskizzen.
8. *Durm, Dr. J.,* Die Baukunst der Renaissance in Italien.
9. *Ewerbeck, F.,* Die Renaissance in Belgien und Holland.
10. *Fiedler, N.,* Das Detail der historischen Architektur.
11. *Förster, E.,* Die Bauwerke der Renaissance in Toskana.
12. *Fritsch, K.,* Denkmäler deutscher Renaissance.
13. *Geymüller, H. v.,* Die Architektur der Renaissance in Toskana.
14. *Hager, Dr. G.,* Bautätigkeit und Kunstpflege in Wessobrunn.

15. *Haupt, N.,* Die Palastarchitektur Oberitaliens.
16. *Hauser, A.,* Stillehre der architektonischen Formen der Renaissance.
17. *Hefner-Alteneck, J. H. v.,* Ornamente der Holzskulptur von 1540—1820.
18. *Heider, N.,* Louis seize und Empire.
19. *Herdtle, A.,* Die Bauhütte.
20. *Hirth, Dr. G.,* Der Formenschatz der Renaissance.
21. *Hittenkofer,* Vergleichende architektonische Formenlehre.
22. *Korsak, A.,* Les grands architectes français.
23. *Lambert* und *Stahl,* Motive der deutschen Architektur.
24. — — Architektur von 1750—1850.
25. *L'Art pour tous.*
26. *Leibig, K.,* Rokokomotive.
27. *Le Museé des arts décoratifs.*
28. *Le Tarouilly, P.,* Édifices de Rome moderne.
29. *Lübke, W.,* Geschichte der deutschen Renaissance.
30. *Luthmer, Ferd.,* Innenräume, Möbel usw. im Louis seize und Empire-Stil.
31. *Lützow, C. v.,* Die Kunstschätze Italiens.
32. *Meyer, F. S.,* Ornamentale Formenlehre.
33. *Moser, Ferd.,* Gewerbliche Ornamentvorlagen.
34. *Ortwein, A.,* Deutsche Renaissance.
35. *Pape, J.,* Ornamentale Details im Barock und Rokokostil.
36. *Paravicini, T. V.,* Die Renaissance-Architektur der Lombardei.
37. *Paulus, Dr. E.,* Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.
38. *Peyer im Hof, F.,* Die Renaissance-Architektur Italiens.
39. *Pfnor, R.,* Monographie du château de Heidelberg.
40. — Architecture et décoration de l'époque Louis XVI.
41. *Raschdorff, J. C.,* Palastarchitektur in Toskana.
42. *Reinhardt, R.,* Palastarchitektur von Genua.
43. *Rouyer, E.,* L'Art architectural en France.
44. *Schmidt* und *Schildbach,* Der Königliche Zwinger in Dresden.
45. *Schoy,* L'Art architectural de l'époque Louis XVI.
46. *Semper, G.,* Der Stil.
47. *Steinlein,* Das Nürnberger Dach.
48. *Stork,* Musterblätter für das Kunstgewerbe.
49. Stuttgarter Gewerbehalle.
50. *Teirich, V.,* Ornamente aus der Blütezeit der italienischen Renaissance.
51. *Timler, C.,* Die Renaissance in Italien.
52. *Verchère,* L'Art de mobilier de style Renaissance, Louis XIII., XIV., XV., XVI.
53. *Vignola (Jacomo Barozzio),* Regola delle cinque ordini d'architettura.
54. Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins.

Verlag von Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig



Stellung nehmender Diskobol



Der Fechter von Hugo Lederer

Sehen und Erkennen

Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung

von **Professor Dr. Paul Brandt**

6. bis 10. Tausend

272 Seiten auf Kunstdruckpapier mit 414 Abbild. u. einer farbigen Tafel
In elegantem Leinenbande 5 Mark

Der Verfasser will nicht die zahlreichen systematischen Kunstgeschichten noch um eine neue vermehren, sondern versucht unter Verzicht auf chronologische Anordnung lediglich durch vergleichende Nebeneinanderstellung nach bestimmten Gesichtspunkten den Leser zum verständnisvollen Sehen und dadurch zum Erkennen dessen anzuleiten, was der Künstler hat sagen wollen. Hierbei geht Brandt vielfach ganz neue Wege, nicht nur methodisch, sondern auch technisch, indem Bild und Text jedes Kapitels stets zwei gegenüberstehende, mit einem Blick übersehbare Seiten füllen. Der Verfasser ist nicht nur ein glänzender Stilist, sondern es spricht auch aus jeder Zeile die warme Begeisterung für die Kunst. — Auf die äußere Ausstattung und namentlich auf möglichst vollendete Wiedergabe der zahlreichen Bilder ist die denkbar größte Sorgfalt verwendet worden.

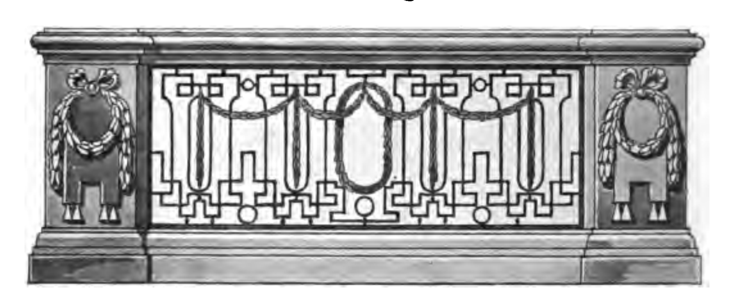
Verlag von Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig

Hauptmerkmale der Baustile

Herausgegeben von

Seminarlehrer **J. Schneider** und Architekt **O. Metze**

In zwei Ausgaben



Große Ausgabe: 98 Abbildungen auf 11 Wandtafeln in Lichtdruck (90:70 cm) für den kunstgeschichtlichen Anschauungs-Unterricht mit begleitendem Text in besonderem Heft. Preis auf feinem starken Papier in Rolle 25 Mark, aufgezogen auf 11 Papptafeln 36 Mark, aufgezogen auf Leinwand mit Stäben 47 Mark.

Kleine Ausgabe: Die Tafeln I—X in kleinerem Maßstabe (30:23 cm) mit gegenüberstehendem Text für die Hand der Schüler und zum Selbststudium. 4.—9. Tausend. Kart. in Querfolio 1.60 Mark. In biegsamem Dermatoidband in Lex.-8⁰ (Tafeln gebrochen) 2 Mark.

Tafel I: Ägyptischer Stil. II: Griechischer Stil. III: Römischer Stil. IV: Altchristlicher, Byzantinischer, Maurischer Stil. V: Romanischer Stil. VI: Gotischer Stil. VII: Renaissancestil. VIII: Barockstil. IX: Rokokostil. X: Zopf- und Empirestil. Moderne Linienführung. XI: Der Stil im Anfang des 20. Jahrhunderts.

Grundriß der Kunstgeschichte

von **A. Bohnemann**

Mit 197 Textbildern und einer farbigen Tafel.

3. Auflage. 328 Seiten. In elegantem Leinwandband 4 Mark

Bohnemanns Kunstgeschichte stellt sich die Aufgabe, in anschaulicher, fließender Schilderung unter Vermeidung alles gelehrten Beiwerks einen Überblick über das gesamte Gebiet der bildenden Künste zu geben, sie will zugleich demjenigen, der sich mit dem Studium größerer Werke nicht befassen kann, als kurzgefaßtes Nachschlagebuch dienen.

Nr. 71. VIIf. 11

